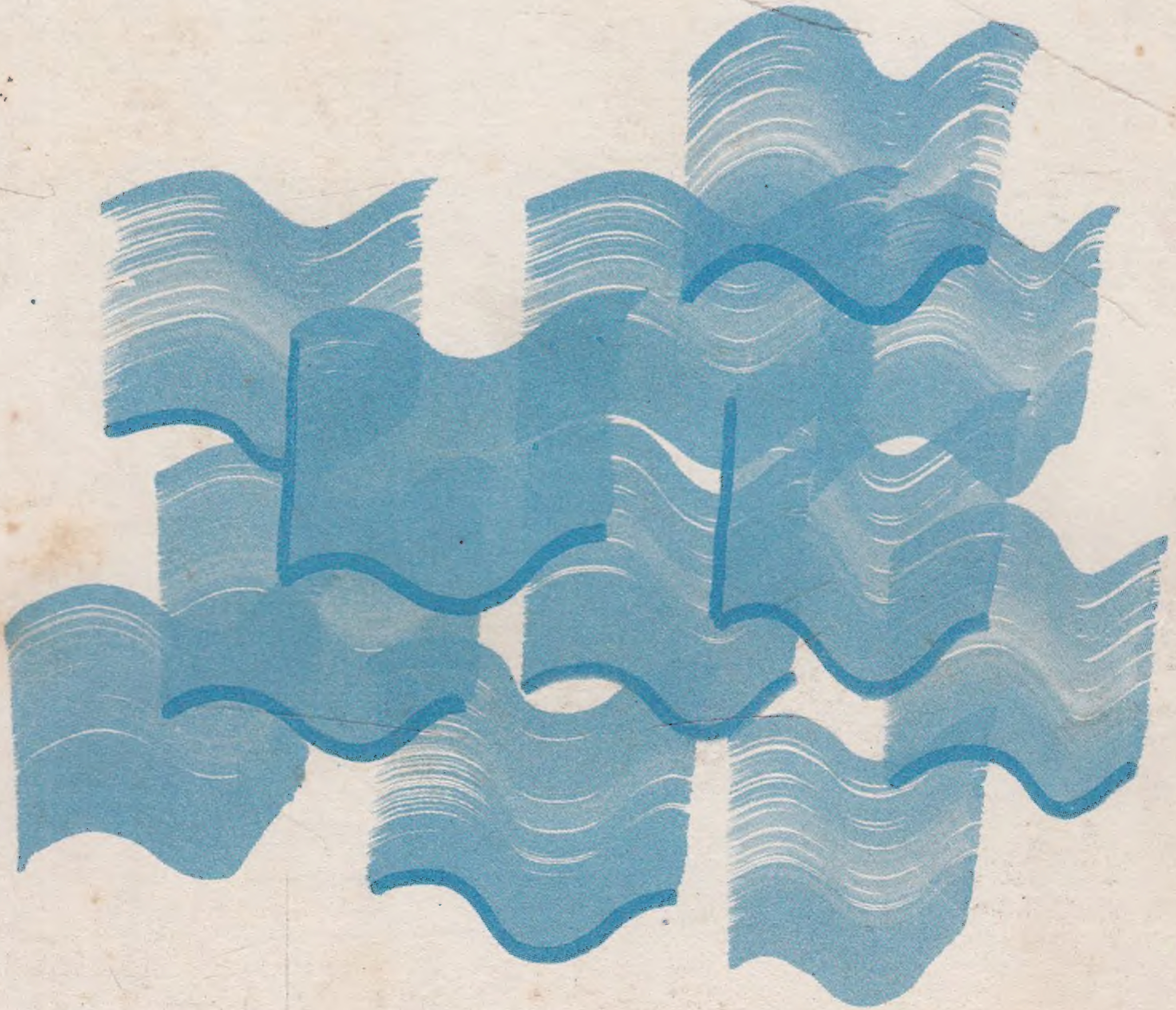


الجماعة

تحرير مالك براديري و جيمس ماكفارلن

ترجمة مؤيد حسن فوزي



دار المأمون للترجمة والنشر

الحدث

(١٨٩٠ - ١٩٣٠)

Modernism

**Edited by: Malcolm Bradbury and
James Mcfarlane.**

Penguin, 1978.

الحدائث

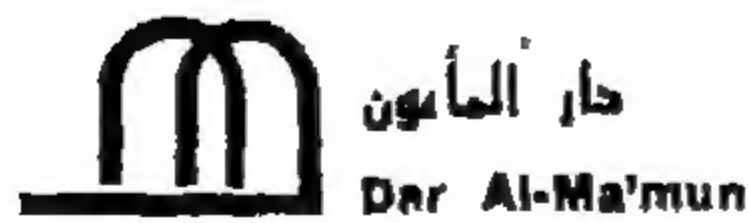
(١٨٩٠ - ١٩٣٠)

تحرير

مالكوم برادبري و جيمس ماكفارلن

ترجمة

مؤيد حسن فوزي



وزارة الثقافة والاعلام

بغداد - ١٩٨٧

الفهرست

٩	١ - تعريف بالمساهمين
١٣	٢ - مقدمة
١٧	الفصل الاول :-
	مصطلح الحداثة وطبيعته - مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن
٥٥	الفصل الثاني :-
	المناخ الفكري والحضاري
٥٨	أ - الصورة المزدوجة - الن بلوك
٧١	ب - عقل الحداثة - جيمس ماكفارلن
٩٣	الفصل الثالث :-
	جغرافية الحداثة
٩٦	أ - مدن الحداثة - مالكم برادبري
١٠٤	ب - برلين وظهور الحداثة (١٨٨٦ - ١٨٩٦) - جيمس ماكفارلن
١١٨	ج - فيينا وبراغ (١٨٨٨ - ١٨٩٦) - فرانز كونا
١٣٣	د - الحداثة في روسيا (١٨٩٣ - ١٩١٧) - يوجين لامبرت
١٤٨	هـ - شيكاغو ونيويورك : وجهان للحداثة في اميركا - أرك همبركر
١٦٠	و - الثورة، نزعة المحافظة، والرجعية في باريس (١٩٠٥ - ١٩٢٥) - أرك كام
١٧١	ز - لندن (١٨٩٠ - ١٩٢٠) - مالكم برادبري
١٩٣	الفصل الرابع :
	الحركات الادبية :
١٩٦	أ - الحركات والمجلات والبيانات :
	«الحداثة» وريثة المذهب الطبيعي - مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن
٢١١	ب - الرمزية والانحطاطية والانطباعية - كلايف سكوت
٢٣٢	ج - المستقبلية الايطالية - جودي روسن
٢٥٠	د - المستقبلية الروسية - ج.م. هايد
٢٦٥	هـ - الحركة التعبيرية الالمانية - رتشارد شبيرد
٢٨٤	و - الدادائية والسريالية - روبرت شورت

تعريف بالمساهمين

١ - مالك برادبري:

استاذ الدراسات الاميركية في جامعة (إيست انكليا). نشر كتابين هما:

1 - The Social Context of Modern English Literature (1971)

2 - Possibilities: Essays on the state of the Novel (1973)

٢ - جيمس ماكفارلن:

استاذ الادب الاوربي في جامعة (إيست انكليا). حرر كتاب (The Oxford Ibsen)
(ثمانية اجزاء). وهو الان سكرتير تحرير مجلة:

Scandinavica: An International Journal of Scandinavian Studies.

نشر ايضاً بعض الدراسات النقدية مثل:

Ibsen and the Temper of Norwegian Literature

٣ - الن بلوك:

عميد كلية (سانت كاثرن) في اوكسفورد. له بعض المؤلفات منها:

1 - Hitler: A study in Tyranny (1952)

2 - The Life and Times of Ernest Bevin (1960).

وهو الان عضو في هيئة تحرير سلسلة:

The Oxford History of Modern Europe

منح لقب (سير) في عام ١٩٧٢ واصبح عضو مجلس اللوردات مدى الحياة في عام ١٩٧٦.

٤ - ارك كام:

يشغل، منذ عام ١٩٧٣، منصب مدير مدرسة اللغات والدراسات الميدانية التابعة لكلية (پورتسموث پوليتكنك). متخصص في التاريخ الحضاري والسياسي الفرنسي قبل عام ١٩١٤. نشر كتابين هما:

1 - Peguy et le Nationalisme Francais (1972)

2 - Politics and Society in Contemporary France (1789 - 1971). 1972.

٥ - ارك همبركر:

درس في جامعات: كاليفورنيا (بركلي)، شيكاغو دكيمبرج. يدرس حالياً الادب الاميركي في جامعة (ايسيت انكليا). نشر الكتب التالية:

1 - A Chronological Check list of the Periodical Publications of sylvia Plath. 1970.

2 - The Cambridge Mind (تحقيق) ١٩٧٠

3 - Ezra Pound: The Critical Heritage (تحقيق) ١٩٧٢.

٦ - ج. م. هايد:

اكمل دراسته في جامعتي كامبرج و اسكس. يدرس منذ عام ١٩٦٩ مادة الادب المقارن في جامعة (ايسيت انكليا). ترجم كتاب: How Are Verses Made لمايكوفسكي، ونشر ايضاً عدة مقالات.

٧ - فرانز كونتا:

مدرس اللغة الالمانية في مدرسة الدراسات الاوربية التابعة لجامعة (ايسيت انكليا). نشر كتابين هما:

1 - T. S. Eliot: Die Dramen (١٩٧٢)

2 - Kafka (١٩٧٤)

٨ - يوجين لامبرت :

رئيس قسم الدراسات الروسية في جامعة (كيل). متخصص في تاريخ الفكر الروسي في القرنين التاسع عشر والعشرين. مؤلفاته :

- 1 - N. Berdyaev and the New Middle Ages.
- 2 - Sons Against Fathers.
- 3 - Studies in Rebellion

٩ - جودي روسن :

رئيسة قسم اللغة الايطالية في جامعة (ورك). ترجمت كتاب Fontamara History of ليكافيلي. وحققت رواية Fontamara لـ (سيلون).

١٠ - كلايف سكوت :

احد التدريسين في مدرسة الدراسات الاوربية في جامعة (ايست انكليا).

١١ - روبرت شورت :

استاذ التاريخ الاوربي في مدرسة الدراسات الاوربية في جامعة (ايست انكليا). اشترك مع روجر ركاردينال في تأليف :

Surrealism: Permanent Revolution.

ونشر ابحاثاً عديدة عن السريالية. تُعنى ابحاثه بناحيتين : الاولى ، المضامين السياسية لنتاجات الادباء الطليعيين ، والثانية ، دراسة المفكرين الفرنسيين الذين عاشوا في الفترة الواقعة بين الحربين الكونيتين.

مقدمة *

لا يمكننا ان نزعم أن هذا الكتاب يقدم استعراضاً شاملاً ونهائياً لموضوع الحداثة، وإذا سمحنا لانفسنا بان ندعي ذلك سنكون قد اسأنا فهم هذه الظاهرة. فدراسة الحداثة هي غير دراسة نصب تاريخي أميط اللثام عن كل ما يحتويه من معالم ولم يبق فيه شيء يكتنفه الغموض. نعم، قدمت الحداثة في العشرين او الثلاثين سنة الماضية الى الحد الذي يجعلنا نعتقد بانها انتهت واصبحت اثراً تاريخياً ونحن الان امام حركات جمالية مختلفة. الا ان علينا ان نتذكر ايضاً أن كثيراً من ادبائنا المعاصرين لا يزال واقعاً تحت تأثير بعض معالم الحداثة. ثم ان الحداثة لا تزال تمتلك خاصية الاستفزاز واثارة الجدل. وهي بعد ذلك من الظواهر التي يصعب التغاضي او الحديث عنها في آن واحد. لا يزال هذا النوع من الادب محيراً حتى لمن هم جزء منه ولا تزال التقويبات النقدية المصاحبة له في طور التكوين. وكنا مدركين كل هذه الحقائق عندما خططنا لهذا الكتاب.

لقد تعاون وساهم في كتابة هذا الكتاب عدد من الباحثين، وهذا لم يحدث سابقاً لبعض الكتب التي صدرت عن هذه السلسلة (بنكوين). كما ان قسماً منهم يقوم بتدريس هذه المادة (الحداثة) في جامعة (إيست انكليا). لقد اعدنا - كمحررين لهذا الكتاب - النظر في بعض النصوص المقدمة لنا بغية تأكيد انسيابية الاسلوب وتماسكه. ان عملنا الجماعي، الذي تمخض عن وجهات نظر مختلفة سيلاحظها القارئ، لا يتناقض مع طبيعة الحداثة التي تقوم اصلاً على المواقف النسبية واللاحدية من الامور ووجهنا زملاءنا وشجعناهم على ابداء ما عندهم من وجهات نظر ومواقف قد تغني هذه الظاهرة التي لا تزال مثيرة للنزاع وغير واضحة المعالم على الخارطة الادبية. واخيراً ركزنا في الفسحة الزمنية الواقعة بين ١٨٩٠ و ١٩٣٠ لاسباب ستجدها في ثنايا هذا الكتاب. وشملت رحلتنا القارة الاوربية ولم ننس انكلترا

* يتألف هذا الكتاب من قسمين. وقمت بتكليف من دار المامون للترجمة والنشر، بترجمة الجزء الاول عدا مقالة واحدة - المترجم.

والولايات المتحدة، لان من جملة ميزات الحداثة ازالة الحدود الادبية التقليدية بين الاقطار. كان عملنا - كهيئة تحرير - منصّباً على موازنة ما قُدم اليّنا من ابحاث وتنظيمها وعلى اثارنا بعض التساؤلات التي كان لابد منها للابحاث التي كانت متغايرة مع بعضها في الهدف والمعالجة. كان هدفنا وراء ذلك ابعاد من اخراج استعراض سريع منظم ومبوب يبدو كأنه (دليل) يُعرف باهمية بعض الكتاب. كان هدفنا تاليف مختارات (an thology) تشير التأمل في موضوع الحداثة. ان لفظة (مختارات) تعني أننا تجاوزنا بعض الاسماء الكبيرة التي تخطر بالبال، اسماء مثل: برناردشو، ستيفان جورج وسكرد اندست الذين امتازوا بغزارة الانتاج. واذا القيت نظرة على ثبت المصادر (bibliography) وعلى التعريف السريع بحياة الكتاب (biography) المثبت في الصفحات الاخيرة من هذا الكتاب عرفت حجم الحذف والتقطيع الذي قمنا به وكان امراً لا مناص منه.

واخيراً، فان محتويات هذا الكتاب تضع العديد من علامات الاستفهام عن طبيعة التحليل النقدي نفسه واذا كان في الامكان تطبيقه على الحداثة. لم تكن الحداثة في بداياتها سوى حركة نقدية انعشت النقد الادبي المعاصر بما جاءت به من تساؤلات. من ناحية اخرى، ستلاحظ ان هذه الابحاث - على الرغم من شموليتها - لم يكمل بعضها بعضاً بصورة متوازنة. لقد ركزنا في خلفيات الحركة وعلى ما يحتويه من افكار وبيئات وتجمعات وتوتر اجتماعي توحدت جميعاً لتلد هذه الحركة، كما اننا لم نغفل دراسة نصوصها الاصلية. لذلك، فان الفكرة الاساسية وراء هذا الكتاب هي تعريف القارئ بكل ما يتصل بالحداثة من امور -عمرانية وفكرية وعرقية ووطنية، بالإضافة الى المواضيع التي تعلقنا اليها سابقاً عسى ان تفيدكم تلكم الاشياء في استيعابه أعينها الاصلية.

لقد واجهنا بعض المشاكل الفنية المتعلقة بتحديد التواريخ الحقيقية لطبع بعض المؤلفات. كما هي الحال بالنسبة الى «تفسير الاحلام» (Traum deutung) لفرديد اذ وجدنا ان تاريخ الطبع المثبت على الغلاف ليس بالتاريخ الحقيقي للطبع. ووجدنا ايضاً ان كتاب (سوريل) «تأملات» كاذب، قد نشر في البدء بحلقات مسلسلية. اما الى مسرحية (ماركيز كايت Der Marquis von Keith) لـ (فوكن Wadekin) فقد اعطاناها الكاتب تاريخاً يسبق تاريخ النشر الحقيقي. كنا نشعر احياناً ان تاريخ تمثيل المسرحية اولى مرة هو تاريخ دليل على أهميتها التاريخية من تاريخ

طبعها اول مرة . وكنا نواجه احياناً صعوبات مزدوجة ، خذ على سبيل المثال ، مسرحية (برخت) الموسومة «صخب المدن Dickicht der Städte» ، فقد اجرئى هذا الكاتب المسرحي كثيراً من التحوير والتغيير في النص المسرحي وفي العنوان اثناء عرضها في عامي ١٩٢٣ و ١٩٢٤ الى ان استقرت في طبعتها النهائية في عام ١٩٢٧ . . . وهكذا . لاحظت ان بعض المساهمين في الكتاب يصر على تواريخ معينة تخص اموراً معينة يتناقض بعضها مع البعض . لذلك قررنا حذف تلك التواريخ من متن الكتاب لكي نتجنب ارباك القارئ . فهل وفقنا في تثبيت الحقيقة النهائية بجرة قلم ؟ لا اعتقد اننا نجحنا دائماً .

الفصل الأول

مصطلح الحادثة وطبيعته

مالكوم براادبري وجيمس ماكفارلن

«الفترات الزمنية، على عكس تواريخ السنين، لا تؤخذ مأخذ المسلمات. انها تصوراتنا عن احداث مضت. فعلى الرغم من فائدتها في النقاش المحدد، الا انها غالباً ما تحير المؤرخ».

ج. م. ترفليان

- ١ -

ان الهزات الحضارية التي تحدث بصورة منتظمة في تاريخ الفن والادب والفكر هي اقرب ما تكون الى الهزات الزلزالية التي يمكن تقسيمها لثلاثة انواع رئيسية: النوع الاول هو ما يمكن تسميته بالهزات البسيطة (Tremors) التي تتعلق بالمودة او (التقليعية) والتي غالباً ما تأتي بها الاجيال المتعاقبة. تستمر هذه (التقليعية) مدة لا تزيد عن عشر سنوات. والنوع الثاني من الهزات هو ما يمكن نعتة بالازاحات الكبيرة (Displacements) التي تمتاز بالتحويلات العميقة والواسعة التي تخلفها ورائها وغالباً ما يستمر تأثيرها مدة طويلة تقاس بالقرون. والنوع الثالث هو ذلك النوع المدمر الكاسح (Cataclysm) الذي يقوض مساحات واسعة من البناء الحضاري والفكري ويتركها اكواماً من الانقاض (التي نعلل النفس بنعتها بـ «الاطلال النبيلة») تستثير الهمم لبناء البديل. هناك حقيقة لا يمكن التغاضي عنها وهي ان القرن العشرين جاء بنوع جديد من الفن، وما هدف هذا الكتاب الا محاولة اماطة اللثام عن بعض الخصائص الحاسمة لهذا الفن. اننا نعتقد بان هذا الفن الجديد جاء نتيجة لهذا النوع من الهزات الكاسحة (Cataclysmic order) اوربياً هو هزة كاسحة بحد ذاته. وستكون وجهة نظرنا هذه

مقبولة اذا ما تذكرنا انه حدثت في هذا العصر كثير من الاحداث التاريخية الحاسمة التي تركت وراءها كثيراً من الازمات، وخير من تطرق الى هذا الموضوع هو (هربرت ريد Herbert Read) الذي كتب في عام ١٩٣٣ قائلاً:

«شهدت الازمان السالفة كثيراً من الثورات الفنية . فكل جيل جديد جاء بثورة فنية جديدة . ثم اننا نجد ان لكل القرون ثوراتها المتعاقبة التي انتجت ما نسميه الان بـ (الفترات) . فهناك فترات مثل (تريچينتو Trecento) ^(١) و (كواتروچينتو Quattro cento) ^(٢) و (الباروك Baroque) ^(٣) و (الركوكو Rococo) ^(٤) و (الرومانسية) و (الانطباعية) وهكذا . . . اما ما يسميه بعضهم بالثورة الفنية المعاصرة، فلا اعتقد ان لفظة (ثورة) مناسبة لهذا السياق . انها تحطيم بل انحلال مأساوي» .

يزعم (ريد)، في معرض حديثه عن تأثير (غوكان) و (فان كوخ) و (بيكاسو) «اننا نلمس الان ابتعاداً عن كل انواع التراث، ولا يمكن ان ندعو هذا الابتعاد بالتطور المنطقي لفن الرسم في اوربا لانه ليس هناك ما يوازيه تاريخياً . لقد وجدنا انفسنا فجأة نكفر بجهود خمسة قرون من الابداع الفني» . ^(٥) وتطرق الى الموضوع نفسه الراحل (سي . س . لوس) في احدى محاضراته التي القاها في جامعة كيمبرج في عام ١٩٥٤ . يعتقد هذا الناقد بان اكبر الهزات التي حدثت في التاريخ الاوربي قاطبة هي تلك الهزة التي فصلت عصرنا الحاضر عن عصر (جين اوستن) و (ولتر سكوت)، فهي اكبر من تلك الهزات اني فصلت فجر التاريخ عن العصور المظلمة واكبر من الهزات التي فصلت العصور المظلمة عن العصور الوسطى حيث شملت هذه الهزة المعاصرة الامور السياسية والدينية والقيم الاجتماعية وكذلك الادب والفن . ثم يستطرد قائلاً:

-
- ١ - تريچينتو: القرن الرابع عشر في تاريخ الفن والادب الايطاليين - المترجم .
 - ٢ - كواتروچينتو: القرن الخامس عشر في تاريخ الفن والادب الايطاليين - المترجم .
 - ٣ - الباروك: اسلوب فني معماري يتميز باستعمال الزخارف الكثيرة والاشكال المتوتية والمنحرفة . اما في الادب فيعني استعمال الصور المبهمة والغريبة - المترجم .
 - ٤ - الركوكو: احد الاساليب الفنية في التزيين والزخرفة الذي تطور عن فن (الباروك)، شاع في النصف الاول من القرن الثامن عشر في فرنسا - المترجم .
 - ٥ - هربرت ريد، الفن الان (لندن ١٩٣٣) . اعيد طبع هذا الكتاب في عام ١٩٦٠ بعد تنقيحه .

«لا تصور ان هنالك عصراً سالفاً أتى باعمال محيرة ومدمرة كالأعمال التي جاءت بها الدادائية السريالية. اعتقد جازماً بان هذا ينطبق على الشعر. . . لا يستطيع ان تصور انساناً يشك في أن الشعر المعاصر هو اكثر تجديداً من اي «شعر حديث» وهو ايضاً جديد بطريقة جديدة، بعد جديد تقريباً»^(٢).

جرت اخيراً عدة محاولات لدراسة سمات هذه الهزة وتشخيصها باكثر دقة. يشخص الناقد الفرنسي (رونالد بارت) هذه الهزة ويعزوها الى تعدد وجهات النظر في العالم في هذه الايام والتي جاءت نتيجة لظهور طبقات اجتماعية ووسائل اتصال جديدة: «في حوالي عام ١٨٥٠ اخذ المذهب الكلاسيكي بالضمور واصبح كل ما كتب من ادب، من ادب (فلوبير) الى ادب ايامنا، يتركز في المشاكل اللغوية».^(٣) آمن الناس بحدوث «انقسام كبير» بين الماضي والحاضر، بين ما كان عليه الفن وما هو عليه الان، امنوا بذلك حتى قبل ان تكون اسباب هذا الانقسام المغيظ وتفاصيله وشخصيته قد درست وحللت جيداً. الا ان الناس لم يتفقوا اتفاقاً تاماً على طبيعة الوضع الجديد ولا على تأثيراته اللاحقة على شكل الفن ومضمونه. لقد لقيت مقولة (رامبو Rimbaud) «من الضروري ان نكون محدثين بصورة مطلقة» صدى طيباً عندنا على الرغم من التأويلات المختلفة التي رافقتها. اذا ما تذكرنا ان فن القرن العشرين يتميز بتعدد اساليبه او انه متحف من الابتكارات الاسلوبية كما اسماه (اندرية مالرو) في كتابه «اصوات الصمت»، لادركنا حجم التأويلات التي رافقت مقولة (رامبو) السابقة والتي جاء بها الكتاب والفنانون انفسهم او النقاد او المعلقون. هناك فيض من الاعمال المحدثه، وهناك ايضاً فيض من الكتابات النقدية التي عنيت بتفسير طبيعة تلك الاعمال واسبابها. ويلاحظه ان هذه التفسيرات تمتاز بالحدس والتخمين. ومن جملة هذه التفسيرات ان فننا المعاصر لم يبتعد كثيراً عن التراث الانساني السالف، لذلك فهو لا يمتاز بخصوصية الحداثة او الغرابة اطلاقاً. ليست هذه الاراء سوى وجهات نظر فردية تبحث جزءاً من الظاهرة وليس الظاهرة المعقدة كلها، تعطي لنفسها شيئاً من المصدقية انتقت شيئاً من التفاصيل لدراستها ولم تدرس كل

٢ - س. س. لويس، «محاضرة الافتتاح» (كيمبرج ١٩٥٥). اعاد الكاتب نشر هذه المحاضرة في كتابه الموسوم طلبوا محاضرة (لندن ١٩٦٢) ص ٩ - ٢٥.

٣ - رونالد بارتس، درجة الصفر ص ٩ ترجم هذا الكتاب أنت ليفرز وكولن سميث (لندن ١٩٦٧).

التفاصيل . ومع ذلك ، اذا ما شذبت تلك الاراء وتزاوجت مع بعضها قد يتمخض عنها مفهوم نقدي يمكن الركون اليه .

هناك شبه اتفاق على معنى مصطلح «الحداثة» ولو ان الاراء تضاربت حول تفاصيله وطبيعته . لقد استقر النقد في تحديد بعض جوانب الحداثة . ونحن نقرأ الان عبارات مثل : الحركة الحديثة، التراث الحديث، العصر الحديث، القرن الحديث، المزاج الحديث ثم . . . «الحداثة» التي نذكرها الان كما نذكر «عصر النهضة» او «عصر التنوير» . وما يعاب على هذه التسمية - الحداثة - هو انها تحدد سلفاً ما يجب ان نتخذه من مواقف ووجهات نظر ازاءها، ثم ان هذه التسمية تحتوي على الكثير من ظلال المعنى الذي قد لا ننجح في استخدامه بصورة دقيقة . يتطور مفهوم الحداثة بتطور الزمن، فما كان حديثاً في السنة الماضية لا يكون حديثاً في هذه السنة . ومادام العصر الذي نعيشه الان هو عصر المصطلحات، لذلك توجب علينا تحديد وبلورة مفهوم الحداثة . واذا اضفنا البعد التاريخي الى الحداثة، كما فعل (ج . س . فريزر^(٤) ومحررو كتاب «التراث الحديث»، سنستطيع اطلاق صفة الحداثة على اعمال (كاتولس) و (فيلون) و (دون) و (كلف) وليس على اعمال (فرجل) و (روزارد) و (سبنس) و (تسنون) . واذا جئنا الى العصر الحديث سنستطيع تسمية (كونراد) بالمحدث وليس (كالسورثي) . وهنا يتضح المعنى المضطرب الذي يعطيه هذا المصطلح . اننا لا ننكر ما للحداثة من صلة بحياتنا وبالمواقف التي نتخذها لكننا يجب الا ننكر أن هذه المواقف قابلة للتغيير . لقد مر مصطلح الحداثة بمراحل من التغيير السريع، ربما اسرع من «الرومانسية» او «الكلاسية الحديثة»، كما يؤكد ذلك (ليونيل ترلك^(٥)) . من الناحية التاريخية، نحن نستخدم هذا المصطلح لتحديد فترة انتهت منذ امد طويل او فترة انتهت تواءم استعمالنا ومصطلحات مثل «الحداثة الاولى Proto - Modernism» و «الحداثة البدائية Palaeo - Modernism» و «الحداثة الجديدة Neo - Modernism» و «ما بعد الحداثة Post - Modernism» . ونستعمله كذلك لايجاز نشاط الانسان

٤ - ج . س . فريزر، الكاتب الحديث وعالمه (لندن ١٩٥٣)، ينظر ايضاً: التراث المعاصر: خلفيات الادب الحديث الذي حرره رنشارد المان وجارلس فيدسن (نيويورك ولندن ١٩٦٥).

٥ - ليونيل ترلك «حول العنصر الحديث في الادب الحديث» المنشور في كتابه الموسوم ما وراء الحضارة: مقالات في الادب والمعرفة (لندن ١٩٦٦).

في ظروف معينة وما يتمخض عنه من وجهات نظر، انه «ذلك النمط من وعي الانسان المعاصر اهمية اللحاق بحركة الزمن، هذا الوعي الذي غالباً ما ينتهي باليأس لتزايد سرعة هذه الحركة»^(٦) ومع ذلك يبقى لهذا المصطلح تأثيره من حيث ارتباطه بمشاعرنا التي تجعلنا نتصور أننا نعيش في زمن حديث كل الحداثة وان التاريخ المعاصر هو منبع اهميتنا واننا ايضا نتاج «سيناريو» الحاضر وليس الماضي وان الحداثة هي حالة «طازجة» من حالات الفكر الانساني، حالة تلمسها واكتشفها الفن الحديث ونفر منها احياناً.

اذن اصبح اسم الحداثة واضحاً، اما طبيعتها ومكان نشوتها والاسباب التي كانت وراء ظهورها وماهيتها فهذه أمور ظلت غامضة بعض الشيء، وكذلك الحال بالنسبة الى خصائصها الاسلوبية. امتازت بعض العصور الادبية بتعدد اساليبها الفنية المشوشة مما يجعل اصفاء صفة واحدة شاملة عليها امراً صعباً بل مستحيل. صحيح ان الادب الاوربي في القرن الثامن عشر ينعت بـ «الكلاسيكية الحديثة» وصحيح ايضاً ان القرن التاسع عشر يوصف بـ «الرومانسية»، مع ذلك تبقى هناك فجوات لا يغطيها هذا النعتان. اشار (أ. و. لفجوي) الى اننا نستخدم مصطلح «الرومانسية» لنقصد به اموراً كثيرة متنوعة وحتى اموراً متناقضة مع بعضها.^(٧) الا ان هناك اطاراً عاماً يحدد مفهوم الرومانسية ويساعد على تشخيص سماتها الاسلوبية. من جملة المشاكل التي تواجهنا عند دراستنا العصر الحديث هي انه لا توجد كلمة واحدة تحدد سمات هذا العصر. لقد استعملت كلمة «الحداثة» من حين الى آخر مرادفاً للرومانسية، واستعملت كذلك في وصف الاجواء العامة للادب الاوربي في القرن العشرين. واستعملت من جانب اخر، في وصف حركة جارفة معينة غطت الحضارة الاوربية. تؤكد (كرترود شتاين) أن هذه الكلمة هي خير ما يصف تكوين القرن العشرين وجوه العام. اما النقاد الماركسيون، من مثل (لوكاكس)، فيعدونها نوعاً من البرجوازية الجمالية المتأخرة النابعة من الواقعية.^(٨) لقد استخدم هذا المصطلح ليعطي مجموعة من الحركات التي جاءت لتحطيم الواقعية او الرومانسية وكان

٦ - نور ثورب فراي، القرن الحديث (نيويورك ولندن ١٩٦٧) ص ٢٣.

٧ - أ. و. لفجوي. «في تمييز الحركات الرومانسية» (١٩٢٤)، اعيد طبع هذا البحث في كتاب بعنوان شعراء انكليز رومانسيون: مقالات حديثة في النقد، تحرير: م. ه. ابرامز (نيويورك ١٩٦٠).

٨ - ينظر معنى الواقعية الحديثة لجورج لوكاكس، ترجمة جون واثك ماندر (لندن ١٩٦٢).

ديدننها التجريد، حركات مثل « الانطباعية Impressionism » « ما بعد الانطباعية Post-Impres- sionism » و « التعبيرية Expressionism » ، « التكعيبية Cubism » ، « المستقبلية Futurism » ، الرمزية Symbolism ، « التصويرية Imagism » ، « الدوامية Vorticism » ، « الدادائية Dadaism » و « السريالية Surrealism » . مع ذلك ليس هناك ما يوحد هذه الحركات، بل ان بعضها جاء ثورة كاسحة على بعضها الآخر. عدت الحداثة عند بعض الامم ضرورة ملحة في تطوير تراثها الادبي والفني، وعدتها بعض الامم الاخرى نزوة عابرة. ومع كل ذلك ليس بمستطاعنا ان ننكر وجود الحداثة وليس بمستطاعنا الا ان نعترف بان نتاج الكتاب المعاصرين المنتمين الى هذه الحركة يتصدر الان اهتمامنا الفني. ومع ذلك ايضاً، تبقى هناك بعض الاسئلة تبحث عن اجوبة: ما هي معاييرنا في تقويم هذه الحركة؟ متى نستخدمها؟

- ٢ -

عندما نتكلم عن « اسلوب » عصر معين يمكن ان ندل به على معنيين مختلفين. المعنى الاول هو، كما قال (الفرد نورث وايتهيد)، ذلك « الشكل العام للافكار » الذي نلمسه في كتابات عصر معين وهو « من الشفافية حتى اننا لا نستطيع تمييزه الا بجهد جهيد »^(٩). والمعنى الثاني هو ذلك التصنع الواعي الذي يمارسه بعض الكتاب والفنانين يعبر عن « وجهة نظر الفنانين السائدة تجاه العالم المعاصر، اولئك الذين عاشوا التجارب الانسانية لازمانهم ونجحوا في التعبير عنها بشكل يتناسب مع ما تضمنته تلك التجارب من افكار وعلم وتكنولوجيا »^(١٠). ان التعريف الاول للاسلوب لا ينطبق على الحداثة لانها تمتاز بنزعتها التجريدية وبراعتها الواعية في دراسة الواقع وفي الثورة على التقاليد الشكلية واللغوية. قد يقول قائل ان هذا صحيح بالنسبة الى المراحل الاولى للحداثة التي امتازت بالاقتحام ولا يصح على الحداثة عامة، وقد يقول القائل نفسه اصبحت للحداثة شخصيتها المتعارف عليها جالياً في مجال الفنون التخطيطية (graphics) والعمارة والتصميم ووسائل الاعلام كالافلام

٩ - الفرد نورث وايتهيد، العلم والعالم الحديث (لندن ١٩٢٧). اخذنا هذا الاقتباس من كتاب ولي سايفر الموسوم من فن الركوك الى التكعيبية في الفن والادب (نيويورك ١٩٦٠).

١٠ - ولي سايفر، من فن الركوك الى التكعيبية في الفن والادب (نيويورك ١٩٦٠)، ص ١٩ بالارقام الرومانية (XIX).

السينمائية والتلفزيون. اذا كان موقفنا من الحداثة بهذا الشكل فاننا نكون قد اسأنا لمبادئها الاساسية التي يمكن تلخيصها بالاقتحام والنفور من كل ما هو متواصل. هناك من يعتقد بان التعريف الثاني للاسلوب ينطبق على الحداثة ذلك لان الكتاب المحدثين يعبرون عن زبدة تجارب القرن العشرين وافكاره الفنية. مع ذلك، نجد ان كثيراً من فناني القرن العشرين لم يعترفوا بما يسمى بـ «الحداثة» وما جاءت به من تجريد جمالي واقتحام وعدم تواصل. وهناك ايضاً من يعتقد بان تراث القرن العشرين جاء من تيارين متناقضين وإن كانا يلتقيان مع بعضهما بين حين واخر: «التيار الحديث» و «التيار المعاصر»، وهذا بالمناسبة هو رأي (ستيفن سبندر) الذي طرحه في كتابه الموسوم «The Struggle of the modern»^(١١)

لقد فرضت الحداثة نفسها على الادب المعاصر، وهذا امر يمكن ملاحظته بيسر. تتضمن هذه الكلمة الان عدة مضامين جاء بعضها من بروز ظاهرة علم الجمال الواعي الذي انتج ادباً غير واقعي وخالياً من المضامين الانسانية وهو يركز على القضايا الاسلوبية والتقنية والشكلية هادفاً من وراء ذلك النفوذ الى اعماق الحياة. يقول (نيتشه) «على الفنان ألا يحابي الواقع» بمعنى ان مهمة الفن تتجاوز ما هو تقليدي ومتفق عليه. . . . ويقول (فلوير) «كل ما اريد ان افعله هو ان انتج كتاباً جميلاً حول لا شيء وغير مترابط الا مع نفسه وليس مع عوالم خارجية يفرض نفسه بحكم قوة اسلوبه». ان تطلع (فلوير) الى ذلك النوع من الفن الذي لا تربطه اية رابطة بالواقع الانساني المعاش هو التطلع نفسه لمجموعة لا يستهان بها من الفنانين المعاصرين. يمكننا ان نعد نتاجات فناني القرن العشرين عاكسة لبعض التطور الحاصل في الفن اللاهث وراء التجديد والاكتمال. الفن الواعي الذي يصنع الحياة، والبناء الذي يتجاوز الزمان والتاريخ والواقع الملموس والتكنيك الجديد. . . . الا تُكوّن هذه الامور ثورة جمالية كبيرة في الساحة الادبية، ثورة لم يحلم بها سابقاً؟؟ تعتقد (فرجينيا وولف) بان الثورة الاسلوبية الجديدة جاءت نتيجة للتغير الذي حصل في العلاقات الانسانية، لذلك فان وراء الفن الحديث مجموعة من الاسباب. تعتقد هذه الكاتبة ايضاً بان هذا الفن اعطى الفنان حرية اكبر من اجل ان يكون مخلصاً مع ذاته، وجعله يتجاوز ما هو آني وضروري لكي يصل الى مملكة النور. الان اصبح الادراك الانساني، وبخاصة الجانب الفني منه، اكثر حدساً

١١ ستيفن سبندر، كفاح الحداثة (لندن ١٩٦٣).

وشاعرية وصدقاً. صار للفن حرية التنوع والتقاط القضايا الجزئية ليخلق منها سمفونية متجانسة داخل العمل الفني نفسه وليس في الكون الخارجي (مثل تلك اللوحة التي اكملتها «لي برسكو» في نهاية رواية To the lighthouse لفرجينيا وولف). يبقى العالم مجزئاً الى ان يأتي الفن ليعطيه حيوية جمالية او كما يقول (والاس ستيفنز) - على الشاعر ان يجرد الواقع «بوضعه» في خياله» ليعطيه معنى متخيلاً وملموساً اخر. قد يشكو الانسان من الالام وقد يشكو الكون من الفقر، الا ان للفنان وسائله وتقنيته الخاصة التي تساعد على الاشياء بنوع «من اللذة الجمالية الصامتة والذكية»، تلك اللذة التي يسعى اليها (جويس).

لقد عُرِفَت الحداثة بانها حركة ترمي الى التجديد ودراسة النفس الانسانية من الداخل معتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة. في الحقيقة ان اغلب الحركات الفنية جاءت بما هو جديد، فامانا الثورة على ما هو مألوف في الرسم والموسيقى والشعر (بخاصة الشعر الحر libre) وامانا ايضاً تداعي الافكار (Stream of Consciousness) في الرواية. في الواقع ان هذه الاتجاهات الفنية تتضمن تحطيم كل ما هو انساني، انها «هدم تقديمي لكل القيم الانسانية التي كانت سائدة في الادب الرومانسي والطبيعي»^(١٢) على حد قول (اورتيكا كاسيت). انها لا تعيد صياغة الشكل، بل تأخذ الفن الى ظلمات الفوضى واليأس^(١٣) وكما يقول (فرانك كيرمود). وهذا يعني ان الحداثة لا تأخذ بيد الفن الى مواطن الابداع وانما الى التهلكة. وباختصار، لا توحى النزعة التجريبية بالتكلف والغموض والتجديد في الفن حسب، بل توحى ايضاً بالضبابية والغربة والتفكك. لقد بدأت الحداثة من حيث انتهت الحركة الرومانسية. فقد اهتمت الرومانسية بالتجديد الجذري وبالتجريبية في المضامين الجمالية والاسلوبية. الا ان الحداثة اخذت تعاني من ازمة حضارية كبيرة بعيدة عن المشاكل المتأتية من حالة التعامل مع الاسطورة والبناء والتنظيم، تلك المشاكل التقليدية التي اخذت تنهار وتتداعى. ان ازمة الفنان المعاصر ليست هي التحرر من التاريخ وانما ازمة الحالة التي يجب ان يتعامل بها مع التاريخ. اذا كان للحداثة خيال خلاق واع «يستطيع تحويل كل ما هو

١٢ - جوس اورتيكا كاست، «النزعة اللانسانية في الفن» المنشور في كتابه الموسوم النزعة اللانسانية في الفن ومقالات اخرى في الفن والحضارة (كاردن ستي ونيويورك ١٩٥٠).

١٣ - فرانك كيرمود، «حركات الحداثة» في كتابه الموسوم مقالات حديثة (لندن ١٩٧١).

بسيط وساذج الى شيء ذي بال»، كما يقول (جيمس)، فللحداثة ايضاً القدرة على الا تيان بكل ما هو مدمر، انها رحلة الى عوالم فنية مجهولة لا يمكن ان يكتب لها التوفيق.^(١٤) انها ايضاً تصور عوالم تكتنفها المخاطر والكوابيس والموت، عوالم اكتشفها (توماس مان). اذا عدت الحداثة الماضي عبثاً، فالواقع بالنسبة اليها اكثر ايلاماً، هذا الواقع الذي تحيطه «اللاجدوائية والفوضى» وتلمسه (اليوت) في «يوليسيس»^(١٥). واذا وجدنا في بعض جوانب الحداثة بعداً جمالياً اخاذاً فاننا في الوقت نفسه، لا يمكن ان نجد في جوانبها الاخرى (خذ الدادائية والسريالية على سبيل المثال).

ان سبب عدنا الحداثة سمة بارزة من سمات فننا المعاصر يكمن في كونها خير ما يمثل الفوضى الحضارية والفكرية التي تعم حياتنا المعاصرة والتي جاءت بها الحرب العالمية الاولى. لقد تغير عالمنا كثيراً وواكبت ظاهرة التغير هذه تفسيرات شتى. هناك تفسيرات (ماركس) و (فرويد) و (دارون). وتتلقت حولنا لنجد الراسمالية وكيفية استغلالها الصناعة، ثم نجد الوجودية ودعوتها الى العبث واللاجدوائية. والحداثة هي بعدئذ ادب التكنولوجيا، انها الفن المتأني من عدم الاعتراف بالامور الواقعية التقليدية ومن تحطيم تكامل الشخصية الفردية. انها الفن الذي ولدته الفوضى اللغوية القائمة على استهجان بعض الظواهر العامة للغة، انها الفن الذي حول الواقع الى خيال نسبي. اذن الحداثة هي فن «التحديث»، فن الابتعاد الصارم عن المجتمع. انها، كما يعتقد الفنانون التعبيريون، فن اللافن الذي يحطم الاطر التقليدية ويتبنى رغبات الانسان الفوضوية التي لا يحدها حد. بهذا المعنى، لا تكون الحداثة فن الحرية، بل فن الضرورة. لقد ودعت الحداثة العوالم الواقعية والحضارية التي قام عليها فن القرن التاسع عشر. واعتمدت بدلاً منها العوالم الغنائية الموغلة في الخيال والتهكم التي تمتلك القدرة على الابداع والتحطيم في آن واحد.

١٤ - هذا هو تفسير (هاري لفن) للخاصية الرئيسة للحداثة التي نجدها في بحثه الموسوم «ما هو ماضي الحداثة؟» المنشور في الانكسارات: مقالات في الادب المقارن (نيويورك ولندن ١٩٦٦).

١٥ - ت. س. اليوت «يوليسيس، النظام والاسطورة». مقال منشور في مجلة دايل Dial، العدد ٧٥، ١٩٢٣، ص ٤٨٠ - ٤٨٣. اعيد طبع هذه المقالة في الكتاب الموسوم التراث الحديث: خلفيات الادب الحديث، تحرير رتشارد المان وچارلس فيدلسن (نيويورك ولندن ١٩٦٥).

افترض هؤلاء الفنانون المحدثون ان عصرنا الحاضر يتطلب نوعاً معيناً من الفن نظراً لالزامات التي تمزقه، لذلك جاءت الحداثة لتسد هذا الفراغ الحضاري - نقول هذا على الرغم من علمنا بان هذا ليس رأي جميع الفنانين المحدثين، فلا يزال بعضهم يعتقد بان الفن الحديث يجب الا يكون تهكيمياً تدميراً واقعي شامل.

تتضمن الحداثة هذين الموقفين من الفن والتفسيرين المتناقضين، ظاهرياً، له. اذا حاولنا دراسة الفروق بين السريالية والدادائية، على سبيل المثال، فاننا سنجد فيهما نوعين من الحداثة. وامتازت الحداثة من جهة اخرى، بفنّها الخاص المحاط بالالغاز، كما يقول (اورتيكاكاست) في كتابه الموسوم A«Dehumanization of Art». تقسم الحداثة المتلقين قسمين: القسم الاول يدرك ويتذوق هذا الفن عبر استيعابه لتقنيته وافكاره، والثاني لا يستوعبه ويعده فناً غامضاً وعدائياً. وعلى الرغم من ان (اورتيكا) يعد هذا الفن الحديث «لعبة» طفولية، الا انه (الفن) يمتاز بعدة خصائص هي: النفور من الامور التقليدية والميل الى التهكم واحتقار الذات. لذلك فهو ابعد ما يكون عن الفن الطليعي (avant garde) بسبب ما يمتلكه من خصوصية تائرة على الناس والزمن والتاريخ. ونجد من جهة اخرى، ان هذه الخصوصية التجريبية لهذا الفن لا تجرده من مضامينه الاجتماعية لان الفن يكون طليعياً متى ما ثار لكي يمهد السبيل الى مستقبل افضل. وبهذا نستطيع عد الحداثة حركة تسير في طريق تعميق ادراكنا للفن والانسان. انها تريد تحقيق فن لا وجود له الان. اعتقد ان اغلب كتابنا ينحو هذا المنحى ولا مناص للاخرين من اتباع خطوات الاكثرية. بهذا المعنى اصبحت الحداثة حركة تعبر خير تعبير عن ادراكنا وتجاربنا المعاصرة عبر ما اتت به من اعمال خلاقية. قد لا تكون الحداثة التيار الوحيد، لكنها بالتأكيد التيار الرئيس. فهي، كالرومانسية، بدأت بدايات متأنقة في اوائل هذا القرن، تلك الفترة التي شهدت تغيرات اجتماعية وفكرية عميقة. واصبحت بعدئذ تسيطر على المدارك الجمالية والفكرية لكتابنا العظام وقرائنا الجادين. ومرة ثانية هي كالرومانسية من حيث كونها انتفاضة ذات طابع عالمي ضد مخلفات الماضي الفنية، انتفاضة ذات افكار واشكال وقيم بارزة انتشرت من قطر الى آخر لتصب في التراث الغربي. هناك من يعد الحداثة خيراً ما يعبر عن الزمن الحاضر، وهناك من يعدها ذات تأثير محدود وهامشي. يبدو ان المعنى الحقيقي للحداثة يكمن بين هذين الرأيين.

ان الحادثة في الحقيقة اكبر من كونها محض حادثة جمالية طارئة جاءت نتيجة لاسباب يمكن تمييزها بوضوح . انها مشكلة حضارية وجمالية في آن واحد . انها مشكلة بناء اللغة واستخدامها ثم هي مشكلة توحيد الشكل ، وهي بعد ذلك مشكلة المعنى الاجتماعي للفنان نفسه . يسعى الاديب المحدث ، عبر رحلته الطويلة في مضمار الفن ، الى ان يجعل نتاجاته ذات اسلوب مميز وبهذا السياق لا يمكن عد الحادثة اسلوباً ، بل محاولة للوصول الى اسلوب فردي متميز . وفي الحقيقة ان اسلوب عمل معين لا يمكن ان يتكرر في عمل اخر . ربما يكون هذا هو المعنى الذي قصده (ارفئك هاو) حين قال : «لم تأت الحادثة باسلوبها الخاص المؤثر . واذا أتت بذلك تكون قد انتهت كحادثة»^(١٦) ان الميزات التي نجدها في اعمال الرسامين والروائيين والشعراء والكتاب المسرحيين هي ميزات فردية تنسجم مع الاعمال التي انتجوها حسب . هذا ما نجده في اعمال بعض الرسامين امثال (ماتيس) و (بيكاسو) و (براك) وفي اعمال بعض الموسيقيين امثال (سترافنسكي) و (شونبرك) وفي اعمال بعض الروائيين امثال (هنري جيمس) و (مان) و (كونراد) و (پروست) و (سقيثو) و (جويس) و (كايد) و (كافكا) و (موسل) و (هسه) و (فوكنر) وفي اعمال بعض الشعراء امثال (مالارمييه) و (فاليري) و (اليوت) و (پاوند) و (رلكه) و (لوركا) و (اپولونير) و (برتن) و (ستيفنس) ، وفي اعمال بعض كتاب المسرح مثل (سترنبرك) و (بيراندلو) و (فيدكايند) . ومادام كل عمل يعد عالماً مغلقاً خاصاً يمتاز باسلوب وايقاع معينين ، فاننا لا نستطيع اقتراح صفة واحدة شاملة تصف اسلوب العصر الحديث . بهذا المعنى تكون الحادثة حركة لها اسبابها واصولها وتوجهاتها العالمية . مع ذلك ، لم تستطع هذه الحركة ان تنتج تراثاً واسلوباً خاصاً بها ، انها ، في حقيقة الامر ، جزء من فننا المعاصر ، وليست كل فننا المعاصر . ان لهذه الحركة اسسها الواضحة التي قامت عليها وهي الرمزية الجمالية والنظرة الطليعية للفن بالاضافة الى العلاقة المتأزمة بين الفن والتاريخ . انها مجموعة من الروافد اتحدت مع بعضها لتكون تياراً لا يستهان به .

١٦ - ارفئك هاو ، المدخل الى فكرة الحادثة مقال منشور في كتاب الحادثة الادبية الذي حرره (ارفئك هاو) نفسه (كرينج

١٩٦٧) . ص ١٣ .

واجه النقاد صعوبات شتى في تحديد تاريخ نشوء الحداثة ومكانه . ربما كان الغموض الذي يكتنف الحداثة وراء تلك الصعوبات . اننا نستطيع ان نتلمس حضور الحداثة وجذورها الاولى على امتداد مسار التاريخ الادبي . واذا افترضنا ان الحداثة هي مجموعة من الحركات (وليست حركة واحدة) يكون التاريخ المناسب لظهورها هو القرن التاسع عشر ، قرن الحركات العارمة . واذا كانت تلك الحركات بوهيمية او طليعية في جوهرها تكون باريس مهداً لها ، وبخاصة في عام ١٨٣٠ وما بعده عندما كانت هذه المدينة تعج بالنشاط البوهيمي . واذا عددنا الفنان المحدث مؤمناً بالمستقبلية فلا بد من ان الحركة (الحداثة) انطلقت في الفترة الرومانسية . واذا كان للحداثة ابعاد تجريبية في افاق الفن يمكننا عندئذ ان نرجع بداياتها الى (اميل زولا) الذي وضع معنى التجريب في كتابه الموسوم «الرواية التجريبية» (١٨٨٠) ، على الرغم من انه يستعمل كلمة تجريب بالمعنى العلمي المختبري .

ثم ان فكرة الحداثة كشيء لا بد منه ترجع الى (نيتشه) . واذا كانت الحداثة تعني الاصطدام الواعي بالمذهب الطبيعي يكون خير من شخصها (ولتر پيتر Walter pater) وغيره من المفكرين الاوربيين الذين عاشوا في السبعينات من القرن التاسع عشر عندما نادوا بـ «الوعي السريع متعدد الجوانب» . واذا كانت الحداثة تعني التعامل مع اجواء المدينة والمجتمع تعاملًا خيالياً يكون مؤسسها (بودلير) ، ذلك الاديب الذي صور المدينة الخيالية واكد حاجة الخيال الى انتاج «مشاعر الحدة» . اما بالنسبة الى الجوانب الاخرى للحداثة كثورتها على الشكل ونفورها من التقاليد الراسخة واستخدامها الصور التهكمية الذكية واعتمادها «المشاعر المترابطة» وتصويرها الالام التي تفرزها «الحضارة المعادية» ، كما يقول (ليونيل ترلنك) ، فاننا نستطيع عندئذ ارجاعها الى (ستيرن Sterne) او (دون Donne) ! و (فيلون Villon) . كانت الحداثة حقاً حركة عالمية ولدتها قوى مختلفة بلغت ذراها في دول مختلفة وازمان مختلفة . كان مكوثها في بعض الاقطار طويلاً وفي بعضها الاخر مؤقتاً . في بعض الاقطار أساءت الحداثة الى تراثها الموروث ، كالتراث الرومانسي والفكتوري والواقعي والانطباعي ، وفي اقطار عدت نفسها تطوراً لذلك التراث .

للحداثة في الحقيقة مفاهيم مختلفة لا تحددها سوى جغرافية المكان . وما يقال عن المكان

يمكن ان يقال عن الزمان . فالحدائث بالنسبة الى الفرد الانكليزي في الوقت الحاضر لا تعني الشيء نفسه الذي عنته بـ (ماثيو ارنلد Matthew Arnold) قبل قرن من الزمن فهي اذن تختلف من زمن الى آخر، ومن قطر الى آخر، لا بل من لغة الى اخرى . ولما كان جوهر الحدائث يكمن في طابعها العالمي ، او هي «مرادف للعالمية» كما قال احد النقاد^(١٧) ولما كانت لفظة (مودرن) تستعمل في اغلب اللغات بدون ترجمة ، فاننا نعتقد بان من المفيد ان نستعرض بايجاز اتجاهاتها العالمية هذه .

دعونا نتفحص احد هذه الاتجاهات المألوفة . نشر (سيرل كونولي) في عام ١٩٦٥ كتاباً بعنوان «الحركة الحديثة : خمسون كتاباً انكليزياً وفرنسياً واميركياً ، ١٨٨٠ - ١٩٥٠» يقول فيه ان فرنسا هي المنشأ الحقيقي للحدائث الانكلو اميركية ويؤكد ان «الفرنسيين انجبوا الحركة الحديثة التي اخذت تتحرك ببطء لتتجاوز القتال الانكليزي والبحر الارلندي ولتستقر في اميركا حيث انتعشت وازدهرت»^(١٨) يعترف (كونولي) بصعوبة تحديد التاريخ الحقيقي لانطلاق هذه الحركة ، ومع ذلك يقترح تاريخاً تقريبياً لها هو عام ١٨٨٠ ، ذلك العام الذي شهد اتحاد النشاط النقدي لحركة التنوير (Enlightenment) مع الطابع الاستكشافي للحركة الرومانسية ليولد الاعمال الفنية للرغيل الاول من الكتاب المحدثين امثال (جيمس) و (مالارميه) و (فيليه دليل ادام) و (هوسمان) و (لا تريمو الغامض) ، هذا الرغيل الذي يدين بالفضل الكبير لـ (فلوبير) و (بودلير) . ثم اخذت افواج من الكتاب والفنانين والموسيقيين تساهم في رفد هذه الحركة مثل (ديبوسيه) و (بيتس) و (كايد) و (وپروست) و (فاليري) ، وتبعهم (اليوت) و (پاوند) و (لورنس) و (جويس) و (فرجينيا وولف) و (ادث ستول) و (ماريان مور) و (همنكواي) و (كمكنز) و (فوكنس) و (مالرو) و (هكسلي) و (كريفيس) ، واستمرت الحال هكذا الى الوقت الحاضر . بلغت هذه الحركة ذروتها في الفترة الواقعة بين (١٩١٠ - ١٩٢٥) . ان اراء (ادموند ولسون) التي يضمها كتابه الموسوم «قلعة أكسل» ، وراء (موريس بورا) هي قريبة الى حد ما من اراء (كونولي) بخصوص نشأة هذه الحركة . يرجع (ادموند ولسون) بدايات هذه الحركة الى الرمزية ، و (موريس بورا) يتعامل مع جزء كبير من

١٧ - أ. الفيرس ، ما وراء هذا العبث : مقالات ، ١٩٥٥ - ١٩٦٧ (لندن ١٩٦٨) .

١٨ - سيرل كونولي ، الحركة الحديثة : مائة كتاب بارز في انكلترا ، فرنسا واميركا ، ١٨٨٠ - ١٩٥٠ (لندن ١٩٦٥) . ص ٤ .

ادب الحداثة كتراث رمزي^(١٩) في حين ينفي (كرايام هف) الصفة الرمزية المتعارف عليها عن الادب الانكليزي ويعتقد بان ما انتج من ادب في سنوات الحرب الكونية الاولى كان على العموم «رمزياً بدون سحر»، كما انه يؤكد الطابع المحلي الاصيل له، وإن استبعد هذه الصفة الاخيرة عن الادب الاميركي في الفترة ذاتها ومع كل ذلك، تبقى تفسيراته الاساسية للاحداث قريبة من تفسيرات (كونولي)^(٢٠)

في عام ١٩٦٥، العام الذي نشر فيه (كونولي) كتابه المنوه عنه سابقاً، صدر كتاب يحمل عنوان «التراث المعاصر The modern Tradition» من تحرير «رتشارد المان» و «چارلس فيدلسون». يضم هذا الكتاب مختارات من الموضوعات الادبية والفنية والفكرية التي لم تكتب باللغتين الانكليزية والفرنسية وانما بلغات اخرى (وهذا عكس ما فعله كونولي).

ثبت المحرران في هذا الكتاب تصورهما عن «التراث المحدث قبل الفترة الرومانسية وبعدها». ^(٢١) لذلك تغطي هذه المختارات مساحات زمنية واسعة، مساحات تمتد من (فيكو Vico) الى (سارتر) ومن (كوته) و (وردسورث) الى (كامو) ومن (بليك) الى (بيكاسو) ومع ذلك، لا يتردد المحققان عندما يريدان حصر دورة نشاط هذه الحركة في تحديداتها في الربع الاول من القرن العشرين ولو بصورة تقريبية، وهي التي شهدت ولادة اعمال (بيتس) و (جويس) و (اليوت) و (لورنس) ومعاصريهم من الادباء الاوربيين الاخرين امثال (پروست) و (فاليري) و (كايد) و (مان) و (رلكه) و (كافكا). اذا سألنا مجموعة اخرى من النقاد الانكليز او الاميركيين عن الاسماء التي يرشحونها لتمثل هذه الحركة، وعن زمن نشوئها وتطورها وانفجارها، او ان يقدموا الينا تصورهم الخاص عن مفهوم هذه الحركة، لا تعتقد ان اراءهم ستختلف كثيراً عن اراء من سبق الاشارة اليهم من النقاد. فالناقد (أ. الثير) يعتقد بان على من يروم دراسة الحداثة الرجوع الى الثلاثين سنة الاولى من هذا القرن. ويعتقد الناقد (فرانك

١٩ - ادموند ولسن، قلعة اكسل: دراسة في الادب واسع الخيال، ١٨٧٠ - ١٩٣٠ (نيويورك ١٩٢٠). ينظر كذلك: سي. م. بورا، التراث الرمزي (لندن ١٩٤٣).

٢٠ - كرايام هف، الصورة والتجربة: دراسات في الثورة الادبية (لندن ١٩٦٠).

٢١ - التراث الحديث: خلفيات الادب الحديث، تحرير رتشارد المان وچارلس فيدلسون (نيويورك ولندن ١٩٦٥)، ص ٦ (بالرقم الروماني).

كيرمود) بان السنوات العشر الاولى من هذا القرن تمثل البدايات الحقيقية لهذه الحركة، وان كان يدعي ان «من يود معرفة ما تعنيه الحداثة الان ينبغي له الرجوع الى الفترة المحصورة بين عام ١٩٠٧ و، لنقل، ١٩٢٥». وهذه تقريباً هي اراء (ستيفن سبندر) و (كرايام هف) نفسها، وإن كان الاخيران يعتقدان بان فترة نشاطها الحقيقي هي الفترة الممتدة من عام ١٩١٠ الى بداية الحرب الكونية الاولى تلك الفترة التي شهدت كما يرى (كرايام هف)، ثورة في الادب الانكليزي لا تضاهيها في الاهمية سوى الفترة الرومانسية. ويعتقد هذا الناقد بان ما حدث من تطور في الادبين الانكليزي والاميركي كان جزءاً من تطور الادب الاوربي بشكل عام. لذلك فإن قائمته باسماء ممثلي الحركة تشمل (بيتس) و (جويس) و (اليوت) و (پاوند) جنباً الى جنب مع (كايد) و (فاليري) و (توماس مان) وربما (پروست) و (رلكه) ايضاً.^(٢٢) اخذت دائرة الدراسات تضيق من اجل تشخيص التاريخ الحقيقي للحركة، او من اجل تسليط الضوء على حادثة حاسمة تؤذن بميلاد الحركة. ولذلك اخذنا نتعرف الى اراء يشوبها الكثير من المغامرة واللامسؤولية. فهذه (فرجينيا وولف) تستعرض تاريخاً طويلاً من المتغيرات الحضارية وتنتقي منه لحظات عابرة لتجعلها نقطة البداية للحركة: «في شهر كانون الثاني ١٩١٠ حدث تغير كبير في الطبيعة البشرية. . . فقد تغيرت العلاقات الانسانية بين السيد والمسود، بين الزوج والزوجة وبين الابن وأبويه. عندما تتغير العلاقات بين البشر لا بد من ان يتبع ذلك تغير في النظرة الى الدين والاخلاق والسياسة والادب»^(٢٣) لاشك في ان السنة التي شهدت رحيل الملك^(*) ادورد وشهدت ايضاً اقامة «معرض ما بعد الانطباعية Post - Impressionism Exhibition» هي سنة حاسمة، ولو ان ذلك لم يرق (د. هـ. لورنس). فهذا الاخير يؤشر الى سنة اخرى ليفسر البداية تفسيراً يختلف عن تفسير (فرجينيا وولف)، فقد كتب مرة يقول: «لقد انتهى العالم القديم في عام ١٩١٥».

٢٢ - أ. الفيرس، ما وراء العبث: مقالات ١٩٥٥ - ١٩٦٧ (لندن ١٩٦٨)، فرانك كيرمود «حركات الحداثة» مقال منشور في كتاب مقالات حديثة (لندن ١٩٧١)، ستيفن سبندر، كفاح الحداثة (لندن ١٩٦٣)، كرايام هف (الصورة والتجربة: دراسات في الثورة الادبية (لندن ١٩٦٠)

٢٣ - فرجينيا وولف «مسترنيت ومستربراون» (١٩٢٤). اعيد نشر هذه المقالة في كتاب مقالات: - الجزء الاول (لندن ١٩٦٦)، ص ٣٢١.

* المقصود هنا الملك ادورد السابع (١٨٤١ - ١٩١٠) ابن الملكة فكتوريا الذي تولى الحكم ما بين ١٩٠١ - ١٩١٠ - المترجم.

اننا نستطيع ان نتفهم سبب اعتقاد المفكرين الانكليز والاميركان بان السنوات التي سبقت الحرب الكونية الاولى هي سنوات تكوين لهذه الحركة، فقد ظهرت في تلك الفترة ظواهر كثيرة تبشر بالجديد. من نتاجات ادبية الى تجمعات ادبية. . الخ. وهذا ما سنجده في المقالات اللاحقة في هذا الكتاب. يعتقد البعض بان تاريخ نشوء الحركة يعود الى تاريخ ابعد من السنوات التي سبقت الحرب بقليل. يقول (رتشارد المان) على سبيل المثال: اذا كان لابد من تحديد تاريخ التغير الذي حدث للشخصية الانسانية «فانني اقترح عام ١٩٠٠ لانه اكثر ملائمة ودقة من عام ١٩١٠ الذي اشارت اليه (فرجينيا وولف) لان موضوع الحداثة برز بروزاً جلياً في الفترة الادوردية».^(٢٤) وهناك من النقاد من يرجع «سنة الحداثة» الى السنوات التي تلت الحرب الاولى، ومن هؤلاء النقاد (هاري لفين) الذي يرجعها الى عام ١٩٢٢ اذ كان ذلك العام، بالنسبة اليه عام المعجزات. في ذلك العام صدرت رواية «يوليسيس» لـ (جويس) وقصيدة «الارض اليباب» لـ (اليوت) و«مراثي دونو» و«اناشيد مهداة الى اورفيوس» لـ (رلكة) ومسرحية (برخت) الاولى - (بعل) ورواية Aarou Rod «لـ (لورنس) ورواية (Jacob's Room) (فرجينيا وولف) و«Sodom aud Gomorrah» لـ (پروست) و«ان كرستي» لـ (يوجين اونيل). يؤكد هذا الناقد ان عام ١٩٢٤ لم يكن اقل غزارة في الانتاج الجيد. وهكذا فهو ينظر الى فترة العشرينات كفترة نضوج تام لهذه الحركة،^(٢٥) على الرغم من ان بعض النقاد ينظر الى فترة العشرينات كفترة استهلك فيها الحداثة نفسها. وهناك من النقد من يعتقد بان الحداثة لم تستهلك نفسها ابداً لاسيما انها مستمرة الى الوقت الحاضر كحركة لها حضورها المتميز وان فترة الحرب العالمية الاولى كانت فترة تطور لها. ومن هؤلاء النقاد (هارلدروزنبرك) الذي يتوقف عند باريس في هذه الفترة وبعدها «المركز الذي تجمع واختلط فيه كل ما هو جديد: مدارس علم النفس، النحت الافريقي، القصص البوليسية الاميركية، الموسيقى الروسية الكاثوليكية الجديدة، التقنية الالمانية. . .».^(٢٦) ان ما يحدد مثل هذه المواقف هو طبيعة تصورنا مفهوم

٢٤ - رتشارد المان، «وجها ادورد» مقال منشور في المقدمة التي كتبها الكاتب لكتاب «ادورديون وفكتوريون متاخرون» (نيويورك

١٩٦٠). اعيد نشرها في كتابه الموسوم شخصيات غريبة الاطوار لامعة: تاملات في سيرهم (نيويورك ولندن ١٩٧٣).

٢٥ - هاري لفن، «ما هو ماهي الحداثة؟» المنشور في كتاب الانكسارات: مقالات في الادب المقارن (نيويورك ولندن ١٩٦٦).

٢٦ - هارلدروزنبرك، التراث الحديث (نيويورك ١٩٥٩، لندن ١٩٦٢).

الحداثة وميزاتها واذا كنا نعتقد باستمراريتها فنياً في الحركة السريالية في السنوات التي اعقبت الحرب الاولى.

رأينا كيف ان جمهرة كبيرة من النقاد والمفكرين انشغلوا بتحديد تاريخ نشأة الحداثة وبتشخيص اسبابها وطبيعتها. وفي الوقت نفسه نجد الان من يؤكد موتها ومن يؤكد استمراريتها. يواجهنا الان مصطلح «ما بعد الحداثة Post - Modernism» ويقصد به النتاجات الفنية التي جاءت بعد الحرب وهي خليط من الفن التقليدي ومن «فن اللافن anti - art» ويندرج تحت هذا النوع من المصطلح ذلك النوع من الفن الذي يدعى «فن الصدفة art of chance» او ادب الصمت Literature of silence هذا الادب الذي يقوم على اللامعقول واللاتخطيط وعلى المحاكاة الهزلية (Parody). وتتسع احياناً دائرة «ادب الصمت» هذا لتشمل الرواية الجديدة (nouveau roman) في فرنسا ورواية اللارواية nou - fiction في المانيا والولايات المتحدة، وكذلك النتاجات التي تكتنفها كوابيس الجنس والمخدرات.^(٢٧)

ان بعض جوانب هذه النتاجات تتماشى مع بعض جوانب الحداثة، وبخاصة تلك الجوانب التي تؤكد دراسة العوالم النفسية الداخلية كالدادائية والسريالية، او التي تعتمد النزعة الذاتية الرومانسية كاعمال (هرمان هسة) او تلك التي تعتمد ثورة الكلمة كاعمال (كيرترود شتاين) وأعمال «جويس» المتأخرة. درس (فرانك كيرمود) موضوع ديمومة الحداثة في مقالة اسمها «الحداثة». يعتقد (كيرمود) بان الفن العشوائي المعاصر، المتمثل بنتائج (كيج) و (بورو)، هو امتداد طبيعي للحداثة المبكرة التي أولت الشكل اهتماماً كبيراً، على عكس «الحداثة الجديدة Neo - Modernism» التي ضربت بالشكل عرض الحائط. ان البناء الفني المفكك لاعمال (كيج) و (تنكلي) التي تقع في صنف «فن الصدفة»، او فن الرواية الواعي المتمثل في اعمال (نابوكوف) و (بورج) و (بارثلم)، كل هذه النشاطات الفنية لا تتعارض مع الحداثة المبكرة: انه تقسيم جديد لقوى قديمة. اذن، ما يسميه (كيرمود) بـ «الحداثة الجديدة»

٢٧ - لمزيد من الاطلاع على «ما بعد الحداثة» ينظر ايهاب حسن، ادب الصمت: هنري ملروصامويل بيكت (نيويورك ١٩٦٧)، ايهاب حسن، تقطيع اوصال اورفيوس: ادب ما بعد الحداثة (نيويورك ١٩٧١).

جورج شتاينر، اللغة والصمت: مقالات، ١٩٥٨ - ١٩٦٦ (لندن ١٩٦٧)، سوزان سونثاك، ضد التفسير ومقالات اخرى (نيويورك ١٩٦٦).

يسميه اخرون بـ «ما بعد الحداثة». المهم انها مصطلحان لمفهوم واحد، يؤكد حدوث تغيير في التعامل مع «التقاليد الحديثة»، على حد تعبير (هارلد روزنبرك). يمكن تلمس هذا التغيير في الحركة الدادائية التي لم تبتعد كثيراً عن الحداثة. وفي الوقت نفسه، نسمع اراء مغايرة لما سمعناه، انها اراء مجموعة من النقاد المنشقين. تعتقد هذه المجموعة الاخيرة بانه اذا كان هناك ادب طليعي قائم على جماليات جديدة، ادب سطره (كيچ) و (بورو) و (بكت) و (بورجن)، واذا كان هناك شعر ملموس ورواية جديدة، اذا كان عندنا كل هذه النتاجات التي تقوم على المخدرات والترويج للحضارة المضادة (Countis Culture) والتراث الزنجي فالمسألة اذن ليست مسألة اسلوب بقدر ما هي مسألة حضارية وسياسية.^(٢٨) لقد خرج الادباء الطليعيون الى الشارع واخذوا يروجون لنوع خاص من السلوك الغريزي. ولذلك انتهت الحداثة وانتهت كل مساعيها الحثيثة لتحقيق مفاهيم انسانية وحضارية جديدة. الان نجد الفوضى والثورة الذاتية في كل مكان، لذلك لم يعد احد من الفنانين يهتم بالاشكال الفنية. وهكذا اصبح الفن فعلاً او غضباً او لعباً. كتب ايهاب حسن مقالة مثيرة اسمها «ما بعد الحداثة»، تطرق فيها الى بعض جوانب ديمومة الحداثة وعدم تواصلها. يؤكد هذا الناقد ان الحداثة اخذت تصور عالمياً آلياً لا انسانياً، ويؤكد ايضاً ان التطورات التي رافقتها تحتم علينا على الاقل ان نعيد دراستها لكي نميز ما استمر منها من عوامل.^(٢٩) يمكننا ان نجد مثل هذه المواقف النسبية عند بعض النقاد الذين يؤكدون حضور الحداثة في الحركة السريالية وفي الرومانسية وخلاصة القول: ان مثل هذه المناقشات الدائرة الان عن «ما بعد الحداثة» اعطت للحداثة بعداً جديداً.

- ٤ -

الا أن من الواضح ان هناك، في كل هذه الآراء تقريباً، اتفاقاً على كون الحداثة ظاهرة تاريخية متطورة، ظاهرة واكبتها فترات من التأزم والتألق، وان هذا التألق، حسب رأي معشر النقاد الانكليز والاميركان، جاء في الربع الاول من القرن العشرين. يجمع هؤلاء النقاد على

٢٨ - التجديد: مقالات في الفن والفكر تحرير برنارد برجونزي (لندن ١٩٦٨). ينظر اضافة الى مقالة (كيرمود)، «المتغيرون الجدد» من تأليف (لسلي فيدلر) وكذلك المقالة التي كتبها (ليونارد ب. ماير) بعنوان «هل انتهى عقد النهضة؟».

٢٩ - ايهاب حسن «ما بعد الحداثة»، مقال منشور في التاريخ الادبي الحديث، الجزء الثالث (خريف عام ١٩٧١) ص ٥ -

الرغم من اختلافهم في التفاصيل ، على ان الحداثة الانكلو - اميركية ما هي الا نتيجة للحركة
الرمزية الفرنسية التي امتازت بالتجديد وكان وراءها علمان بارزان هما (فلوبير) و (بودلير) .
وهناك من يؤكد ان الحداثة استمرار للرومانسية . ولكن بصورة عامة ، تعد فترة الربع الاول من
القرن العشرين الفترة التي وصلت فيها الحداثة اعلى درجات النضج . هناك من يعتقد بان
ذلك النضج تحقق في السنوات التي سبقت الحرب الكونية الاولى ، وهناك من يعتقد بان
السنوات التي تلت تلك الحرب كانت سنوات النضج الحقيقي لها . هذا هو مفهوم الحداثة
بالنسبة الى نيويورك ولندن وباريس . اما بالنسبة الى برلين او فيينا او كوبنهاغن او براغ او سان
بترسبورغ ، فللحداثة مساراتها وشخصها واصولها التاريخية الاخرى اننا في هذا الكتاب
بعيدون تماما عن اخضاع الحداثة للتجريب او تأكيد المواقف الحدية غير القابلة للنقاش ، إن
هدفنا هو التصحيح والتوضيح وتسليط الضوء على كل ابعاد الحداثة وجوانبها لكي تكون لنا
قاعدة رصينة وعريضة تساعدنا على التعميم الذي هو طبيعة كل الابحاث ومنها بحثنا هذا .

دعنا نحاول تسليط الضوء على تاريخ الحداثة الالمانية . ماذا نعني بالحداثة الالمانية ؟ أنعني
بها جميع الأنشطة الادبية المتشابكة مع بعضها والتي كانت دائرة في المانيا والنمسا
واسكندنافيا ؟ الجواب ، لسوء الحظ ، بالنفي لان المسألة ليست بهذه البساطة . كانت برلين ،
وبخاصة في بداية القرن العشرين ، محط الانظار لما كانت تمتاز به من ثقل حضاري
وفكري . ومع ذلك ، فان من الخطأ عدها ممثلة لكل المانيا ، وبخاصة في الوقت الذي كانت فيه
مدن اخرى ، مثل ميونخ ودارمسداد ، وغيرهما ، لا تقل اهمية ونشاطاً ادبياً فعلاً عنها . هناك
ايضاً مسألة الدور المعقد والغامض الذي قامت به فيينا في السنوات الاخيرة لحكم ال
(هاپسبرك) . لقد كان دوراً متعدد الجوانب لا يليق الا بها بوصفها العاصمة المؤثرة بحكم
موقعها وتاريخها واختلاط الاجناس فيها . فقد التقى فيها الشمال والجنوب ، الشرق والغرب ،

٣٠ . اعيد نشر هذه المقالة في كتاب ما يشبه النقد : سبعة تأملات في الازمنة (اربانا ولندن ١٩٧٥) . هناك مقالات عن
الموضوع نفسه يضمها هذا الكتاب الاخير . للتعرف الى الآراء النقدية الاخرى عن هذا الموضوع يمكن الرجوع الى : جيرالد
كراف «اسطورة الاقتحام لحركة ما بعد الحداثة» ، مقال منشور في مجلة (تري كوارترلي) العدد ٢٦ (شتاء عام ١٩٧٣) ص ٣٨٣
٤١٧ . هناك مقالات اخرى جديرة بالدراسة تبحث في الموضوع نفسه يمكن العثور عليها في هذه الدورية وبخاصة المقالة
التي كتبها (فليب ستيفك) .

٣٠ - جورج شتاينر ، «من غابات فيينا» في مجلة (نيويوركر) (٢٣ تموز ١٩٧٣) ص ٧٣ - ٧٧ .

الماضي والحاضر. يقول (جورج شتاينر): «كانت فيينا، منذ اواخر القرن التاسع عشر حتى سقوطها بيد هتلر في عام ١٩٣٨، المُلَوَّد الرئيس لاحاسيسنا الجياشة»^(٣٠) نحن لانشك ابداً في أن المدينة التي انجبت (كارل كراوس) و (فرويد) وحلقة فيينا (Vienna Circle) و (شونبرك) و (فكتنشتاين) كانت زاخرة بكل انواع الحداثة. خذ ايضاً اسكندنافيا، هذه الرقعة الجغرافية التي لا نستطيع ذكرها دون ان نتذكر (ابسن)، عملاق زمانه من اوربا، و (سترنبرك) الذي طبقت شهرته الافاق، نقول كانت لهذه الرقعة مساهماتها في ميدان الحداثة. نستطيع الان ان نبين مدى تشابك المشهد الالماني وتعبده. مع ذلك، اذا استطعنا ان نرصد ونميز الحداثة فيه، فان اول ما يلفت النظر فيه هو ان الحداثة فيه سبقت نظيرتها الانكليزية والاميركية بوقت طويل، وهذا ما غاب عن اذهان (كونولي) و (كيرمود) و (هف) [الذين سبق ذكرهم]. ان سنوات الثمانينات والتسعينات من القرن التاسع عشر، وكذلك السنوات الاولى من القرن العشرين في اسكندنافيا والمانيه والى حد كبير في النمسا، شهدت جدلاً حاداً ولا نظير له عن طبيعة مصطلح الحداثة ومعناه، وقد امتاز ذلك الجدل في تلك الاماكن بدرجة عالية من الوعي والترابط المنطقي والاسناد لم تشهده اية منطقة اخرى في اوربا.

اذا اردنا - بصورة عجل - دراسة الحداثة واستعراض رجالها ومؤلفاتها وسنواتها فاسكندنافيا هي اول ما يخطر بالبال. اننا نتذكر تلك السلسلة من المقالات النقدية التي كتبها الناقد النرويجي (جورج براندز) وطبعها في عام ١٨٨٣. تحمل هذه السلسلة العنوان المهم التالي: «رجال الاختراق الحديث Men of the Modern Break through». اصبحت هذه الصفة (الحديث)، بسرعة مذهلة، شعاراً مثيراً لقوى لا يقوى احد على مقاومتها، ويرجع هذا الى ما كان يتمتع به (براندز) من مكانة رفيعة في جميع الاوساط الالمانية. ففي هذه السنوات التي كان فيها هذا المصطلح مسيطراً على اهتمام الناس في الحواضر الالمانية، لم يعره احد اي اهتمام في انكلترا ولم يستعمله احد بصورة مبرمجة ودقيقة، وبخاصة في الفترة المحصورة بين عام ١٨٦٢ (تاريخ نشر قصيدة «الحب الحديث» لـ (مردث) وعام ١٩٣٦ [العام الذي نشر فيه (مايكل روبرتس) مختاراته الموسومة «ديوان الشعر الحديث» - من مطبوعات مؤسسة فيبر]. وربما يقول ان الانكليز فضلوا استعمال صفة «جديد New» على حديث modern». نجد هذا الرأي عند (هولبروك جاكسن) الذي يقول: «انتشر استعمال صفة «new» لتحديد كل الفترة

[التسعينات من القرن التاسع عشر] واننا نجد اشارات لا تحصى الى الروح الجديدة (New Spirit) والفكاهة الجديدة (New Humour) ، ومذهب المتعة الجديد (New Hedonism) والادب المسرحي الجديد (New Drama) والنقابات الجديدة (New Unionism) والحزب الجديدة (New Party) والمرأة الجديدة (New Woman) ^(٣١) .

ظهرت في المانيا مجموعة من شعراء الجيل الجديد اخذت على عاتقها حينئذ تحطيم كل ما هو قديم وتقليدي . وافصحت تلك المجموعة عن معتقدها في مختارات شعرية نشرتها في عام ١٨٨٥ ، وقد اعطت تلك المختارات عنوان : «شخصيات شعرية محدثة - Modern Poet Characters» ^(٣٢) كتب (كوناردي) و (هنكل) المقدمة لتلك المختارات . وكانت تلك المقدمة بمثابة البيان الشعري الذي حدد اهداف ما سمي بـ «الشعر الغنائي الحديث» . عكست قصائد تلك المختارات الاهداف الحقيقية لذلك البيان بصورة مبرمجة ومنظمة ، ويتضح هذا بصورة جلية في قصيدة (ارنو هولز) الذي يعد احد المنظرين الرئيسيين لهذا العصر الجرمانى :

«ليكن الشاعر محدثاً،

محدثاً من قمة رأسه حتى اخمص قدمه» .

ومنذ عام ١٨٨٥ وما تلاه ، لم نجد شاعراً المانياً لم يتحمس لمناقشة اهداف ما يُدعى بـ (الادب الحديث) ومثله . كانت هناك مجلة فصلية مؤثرة تدعى (كزيلشافت) وقد صدر اول عدد لها في عام ١٨٨٥ . حدد مسؤول تلك المجلة اهدافها بقوله : انها «ناطقة بلسان حال الحركة الادبية الحديثة» . وفي عام ١٨٨٦ ظهر ذلك المصطلح المحير والمثير الا وهو (الحديث The Modern) . لقد استعمله (ولف) في احدى محاضراته التي القاها في حلقة برلين الادبية المعروفة بـ (درج) . استعمل (ولف) كلمة (حديث) بالمعنى نفسه الذي استعمله (براندس) في سلسلة مقالاته النقدية الموسومة «رجال الاختراق الحديث» ثم عاد (ولف) ووسع معناه في احدى مقالاته التي كتبها في عام ١٨٨٨ واسماها «احدث التيارات الادبية الالمانية ومبدأ

٣١ - هولبروك جاكسون . تسعينات القرن التاسع عشر (لندن ١٩١٣) . اعيد طبع هذا الكتاب في سلسلة (بليكان) ١٩٣٩ .

هذا الاستشهاد مستل من طبعة (بليكان) ، ص ١٩

٣٢ - «شعراء محدثون» تحرير ولهم ارندندت (لا ييزك ١٨٨٥) .

الحداثة»^(٣٣) وهكذا اخذت المقالات تنهال في تلك السنوات وهي تحمل كلمة «الحداثة» في عناوينها، مقالات مثل «چارلس دارون وعلم الجمال الحديث»، «الحقيقة في الرواية الحديثة»، «اهمية الادب للعالم الحديث» وهكذا.

شهد عامي ١٨٩٠ و ١٨٩١ اهتماماً بالغاً، لا بل هوس بمفهوم الحداثة، وهذا ما نلاحظه في المانيا وفيينا واوسلو، وبدرجة اقل، في زورخ. وظهرت مجموعة من المجلات الفصلية تصدر كلمة «حديث» عناوينها، لا بل كانت هناك مجلة تحمل كلمة الحداثة حسب: Die moderne. ولم تختلف عناوين المقالات التي كانت تنشر في تلك المجلات عن عناوين المجلات نفسها، اذ نجد مقالات مثل «الديمقراطية الاجتماعية الحديثة» (١٨٩١) و «الشعر الحديث والحقيقة» (١٨٩١) و «التطلعات الحديثة» (١٨٩٢) و «الرواية الحديثة»، وقد وجدنا اكثر من مقالة تحمل عنوان «الحديث» اذا رجعنا الى ثبت المراجع (ببلوغرافيا) لفترة التسعينات من القرن التاسع عشر المنشور باللغة الالمانية سنعرف حجم الاهتمام بالحداثة الذي يستدل عليه من عناوين الكتب المنشورة في تلك الفترة، تلك الادبيات التي لاغنى لنا عنها في استيعاب ابعاد تلك الفترة. خذ، على سبيل، المثال هذه الكتب: «نقد النتائج الحديثة» (هرمان بار) (زورخ ١٨٩٠) و «المشكلة الجنسية في الادب الحديث» (ليوبيرك) (برلين ١٨٩١) و «الرجل الاسمى في الادب الحديث» (ليوبيرك) (لا ييزك ١٨٩٧) و «عظمة الادب الحديث» لـ (يوجين دوهرنك) (لا ييزك ١٨٩٣).

وهكذا اشتد اوار النزاع في مفهوم الحداثة الى الدرجة التي جعلت الكثير من المفكرين والنقاد يهدرون الكثير من اوقاتهم وجهودهم. ولم يهدأ ذلك النزاع، الذي استمر اكثر من عشرين سنة، حتى نشر (صاموئيل بلنسكي) كتابه الموسوم «ميزانية الحداثة» (برلين ١٩٠٤) الذي جدد فيه ما للحداثة وما عليها، وهكذا فقدت الحداثة زخمها. وبعد مرور خمس سنوات أعلن عن انتهاء الحداثة في كتاب صدر في درسدن في عام ١٩٠٩ بعنوان «رحيل الحداثة»، حيث اخذ الجمهور الادبي الالمانى يشعر بالغثيان تجاه هذا المصطلح. لقد اصبح مصطلح الحداثة وما يشتق منه من صفات عنواناً لكل ما هو برجوازي ورجعي،

٣٣ - ينظر الصحف الادبية الشعبية Literarische Volkshefte العدد الثالث (١٨٨٨).

واصبح يوحى بالامور المستهلكة والمنحطة . واكد الجيل الجديد، جيل الحرب العالمية الاولى، براءته منه . وأعلن الانطباعيون الالمان صراحة لم يكن هناك ما يربطهم بـ «الحدائث»، وقد اثلج ذلك الاعلان صدور النقاد الذين كانوا لا يزالون يصرون على ان اصل الحدائث انكليزي وفرنسي في ان واحد لقد كان ذلك الرفض الالماني للحدائث نقطة البداية بالنسبة الى الحدائث الانكليزية - الاميركية المتعارف عليها حالياً .

- ٥ -

إننا لا نريد ان نعطي انطباعاً أن الحدائث الالمانية كانت ساذجة وليس لها طابع مميز او انها بدأت في الثمانينات من القرن التاسع عشر لتصل الى درجة النضج ليتبعه سقوط محتم في السنوات الاولى من القرن العشرين . لقد تطورت دلالات هذا المصطلح في المانيا وواكب ذلك التطور تغير مفاجيء - ولا نقول ثورة او انقلاباً - في مساره الفكري ، ولا يدرك ذلك التغير سوى الملمين بنظرية (تك Tieck) في الرواية . وعلى الرغم من ان ذلك التغير جاء بصورة مفاجئة ، الا انه كانت له اسبابه المنطقية و، ربما، الضرورية . وربما يقول قائل ان ظاهرة التغير المفاجيء هذه هي ما اعطت للحدائث في اميركا وانكلترا وفرنسا طابعها المميز . ان الشيء اللافت للانتباه هو ان الحدائث في المانيا - والتي انطلقت حوالي عام ١٨٩٠ - هي ظاهرة موثقة ومؤرشفة ولذلك هي في متناول كل من يريد بحثها ودراستها .

اذا رجعنا الى تعليقات (ليونل ترلنك) عن الحدائث فانها قد تساعدنا على فهم طبيعة هذا المصطلح . كتب (ترلنك) مقالاً في عام ١٩٦١ بعنوان «العنصر الحديث في الادب الحديث» . يرجعنا هذا العنوان الى حادثة حدثت قبل اكثر من قرن ، يرجعنا الى تلك المحاضرة التي القاها (ماثيو ارنولد) في عام ١٨٥٦ واعطاها عنوان «العنصر الحديث في الادب» . كان (ارنولد) من ضمن المجموعة من الادباء الفكتوريين التي امتازت بتحسسها الحدائث والتغير، وانعكس ذلك التحسس على تفكيرها وفنها لقد كان واعياً كل الوعي لما تتضمنه كلمة «حدائث» من دلالات ، ولو ان تلك الدلالات تختلف كل الاختلاف عن دلالات الحاضر . كان (ارنولد) - في الاساس - يفهم الحدائث فهماً كلاسيكياً ، كانت تعني له الهدوء والثقة والتسامح واطلاق العنان للنشاط الفكري لكي يعثر على افكار جديدة في بيئة يغمرها الرفاه المادي . كانت تعني له الرغبة في جعل العقل الحكم الفصل وكذلك

السعي وراء ايجاد القوانين لتنظيم الامور. لو شعر (ارنولد) بقوى اللا عقل والاضطراب والاحزان الشخصية العميقة والفوضى الاجتماعية الكاسحة لكان قد غير موقفه الكلاسيكي من مضامين الحداثة. مع ذلك، وكما يقول (ترلنك)، ان ما تعنيه الحداثة لنا هو تقريباً خلاف ما كانت تعنيه لـ (ارنولد). فالحداثة، بالنسبة اليها، تعني العدمية و«الموقف المعادي للحضارة» وتعني كذلك «التحرر من كل ما يمت الى الحضارة بصلة».^(٣٤) ويشعر (ترلنك) بأهمية (نيتشه) و(فرويد) و(كونراد) و(سير جيمس فريزر)، هذا الرهط الذي احدث تغييراً جذرياً في مفهوم الحداثة وجعله يعطي معاني التورط والغربة والعدمية والانظام واليأس والفوضى. اذن، استمر الناس باستعمال الكلمة نفسها، ولكن بمعانٍ ومضامين جديدة. تصور ان كل هذه التغييرات في مفهوم الحداثة جاءت بفترة زمنية قصيرة لا تتجاوز السنة او السنتين!! اعتقد ان القارئ الان يعطينا الحق عندما نقول ان التغير في مفهوم الحداثة جاء على حين غرة.

كانت الحداثة - في الثمانينات من القرن التاسع عشر - تعني الايمان الراسخ بالتطور الاجتماعي وكذلك الاعتقاد بان تسليط الضوء على المساوىء يعني القضاء عليها. وكانت تعني ايضاً التنكر للتقاليد الماضية من اجل الاتيان بواقع اخلاقي وصحي ومثل افضل. كان يعتقد بان العمل الجاد والرؤية الواضحة والشجاعة والاهداف المحددة هي مفاتيح المستقبل الذي سيأتي بانماط جديدة من الرجال والمجتمعات والفن. كتب (يوجين ولف) مقالة في عام ١٨٨٨ وضع فيها مفهوم الحداثة الذي تبناه فيما بعد ادباء انكلترا واميركا يعبر (ولف) عن الحداثة في هذه المقالة تعبيراً فنياً ويحولها الى ما يشبه التمثال او اللوحة. يقول ان الحداثة «هي اشبه بامرأة تملؤها روح المعاصر، وفي الوقت نفسه هي امرأة مثالية، امرأة عاملة ذات جمال فتاك ومثل نبيلة. انها تتطلع الى خدمة القيم الخيرة والنبيلة وكأنها تتطلع الى ملاقات ابنها الحبيب. لم تعد شابة عذراء ولم تعد سخيفة وغافلة عن جمالها. انها امرأة ذات ماضٍ لكنها نقية. انها تمشي بايقاع سريع كإيقاع العصر، ثيابها مهفهفة وشعرها أذرتة الريح. . . هذه هي لوحتنا الجديدة المقدسة: هذه هي

٣٤ - ليونيل ترلنك، «العصر الحديث في الادب الحديث» المنشور في ما بعد الحضارة: مقالات في الادب والمعرفة (لندن ١٩٦٦).

الحدثاءة . (٣٥)

الا ان هذا الموقف التقديسي للحدثاءة لم يدم طويلاً اذ لم تكد تمضي بضع سنوات حتى اخذت الحدثاءة مجموعة من المعاني المختلفة . في عام ١٨٩٢ كتب (م . ج . كونراد)، الذي كان في يوم ما احد مؤيدي (ولف)، سطوراً تنم عن تهكم مريب بالدلالات الجديدة لهذا المصطلح وبمن كان يستخدمه . واستعمل في تلك السطور خليطاً من الاستعارات كان يهدف من ورائها هجاء القادة الجدد للحدثاءة :

«الشعر الحقيقي الان هو فن بارع في تحطيم الاعصاب، انه فن اثاره الاعصاب، انه تجميع لكل التقنيات الادبية في العالم وتهذيبها . هذا هو شعرنا الذي اعطانا السيادة في الاوساط الادبية الاوربية، نحن الخالدون بفضل (نيشيه)، نحن سحرة العالم الشهواني، نحن الذين يباركنا العجز والحماقة . ان رجالنا العقلاء الان لا يهتمهم ما يقدمه اليهم المتخصصون في الحدثاءة من توافه، لا يهتمهم اذا ما انتجت تلك التفاهات في الكنائس او بيوت الدعارة، المهم انهم يعثرون على كلمات تنتهي بـ «ية -ism» كالرمزية والشيطنانية والكلاسيكية الجديدة والهلوسية . . . اذا امدنا الله بالصبر الجميل سنجد بعد بضع سنوات ان كل هذه الثروة التي يمارسها اناس يسمون انفسهم زوراً وبهتاناً بالادباء او الفنانين ستنتهي الى زاوية الاهمال والاستهجان» . (٣٦)

على الرغم من تعليقات (كونراد) التهكمية هذه، الا ان المشهد ازداد تعقيداً . وما الثورة التي حدثت في التسعينات من القرن التاسع عشر الا دليل على ذلك التعقيد . لقد امتزجت روح الحدثاءة بروح الحركتين الادبيتين اللتين جاءتا فيما بعد الا وهما «الانحطاط والجمالية Decadence and Aestheticism» . اذا اردنا معرفة نوعية هذا التغيير من المفيد استعراض بعض الاسماء ثانياً . كتب (جورج براندز) في بداية عام ١٨٨٠ عن اسماهم «رجال الاقتحام الحديث»، وعنى بهم الرجال الذين اقتحموا كل ما هو قديم من اجل الوصول الى كل ما هو

٣٥ - يوجين وولف «الحديث» . اعيد طبع هذه المقالة في الظواهر الادبية للمذهب الطبيعي، ١٨٨٠ - ١٨٩٢ . تحرير اريك روبرشت (شتوتنكارت ١٩٦٢) ص ١٣٨ - ١٤١ .

٣٦ - م . ج . كونراد، «طموحات حديثة» . اعيد طبع هذا المقال في الظواهر الادبية للمذهب الطبيعي، ١٨٨٠ - ١٨٩٢ (شتوتنكارت ١٩٦٢) ص ٢٥٤ - ٢٥٦ .

حديث . فمن عني باولئك الرجال؟ لقد عني (ابسن) و(بجورنسون) و(باكوبسون) و(دراكممان) و(فلوبير) و(رينان) و(جون ستوارت مل). في واقع الحال لم يقصد من كل هذه الاسماء سوى (ابسن). وعندما تحدث الكتاب الالمان في اواخر الثمانينات من القرن التاسع عشر عن الادب «الحديث» فمن قصدوا بذلك؟ لقد قصدوا (ابسن) و(زولا) و(تولستوي) و(دودية) و(برت هارت) و(وتمان)، لكنهم في واقع الحال لم يقصدوا سوى (ابسن) ايضاً. ثم ان جيل النقاد الذي جاء في التسعينات في القرن التاسع عشر واخذ يبحث عن خصائص محدثة معينة، أين وجد تلك الخصائص؟ وجدها في (سترنبرك) و(بخنر) و(كيركجارد) و(بورجت) و(هامسم) و(مترلنك). وعلى وجه الدقة لم يجدها الا عن (سترنبرك). يتضح هذا التغير الحاد الذي طرأ على الحداثة في مقالتي كتبتها احد نقاد فينا - (هرمان بار) - في عامي ١٨٩٠ و ١٨٩١ على التوالي. نشر (بار) هاتين المقتاليتين ضمن سلسلة من المقالات النقدية تقع في جزأين اسمها «في نقد الحداثة».^(٣٧) وضع هذا الناقد في المقالة الاولى معنى الادب «الحديث» وعده مزجاً بين المذهب الطبيعي والرومانسي، واختار (ابسن) كأفضل من يمثل هذا المزج وفي المقالة الثانية تطرق الى ظهور «ذلك التقدم الجنوني السريع» الذي فاق كل ما توقعه الناس في نهاية القرن الماضي. يشير هذا الناقد الى انجازات (سترنبرك) والى انجازات من التف حوله امثال (اولا هانسون) و(آرن كاربوك). وهذه الانجازات، حسب تقديره، اكثر حداثة في زمانها من اي انجاز اخر. ان «التقليعة» الادبية التي جاء بها (ابسن) و(سترنبرك) وكان لها صدى في اوربا يمكن ان ترجع الى مصدر رئيس واحد هو (جورج براندن). وكانت شعبية (ابسن) و(سترنبرك) وشهرتهما تعود الى مصدر رئيس واحد هو (جورج براندن): شعبية (ابسن) تعود الى امام الناس بمفهوم «الاقتحام الحديث» الذي وضحه (براندن) في حين كانت شعبية (سترنبرك) بفضل المحاضرات التي القاها (براندن) في كوبنهاغن في عام ١٨٨٨. وفي الوقت نفسه حثت تلك المحاضرات (سترنبرك) وكل الشعب الالمانى، لا بل حتى اوربا والولايات المتحدة على اكتشاف اهمية (نيتشه)، ذلك الفيلسوف الذي كان وقتئذ مهملًا. ان هذا التغير الحاصل من المزج بين الطبيعية والرومانسية، هاتان المدرستان اللتان هما

٣٧ - هرمان بار، من اجل نقد الحداثة (رورخ ١٨٩٠).

محدثان الا انهما ليستا محدثين كل الحداثة يمكن ان نراه في اماكن اخرى . في عام ١٨٩١ ، تسلم الصحفي الباريسي (جل اوريه) برقية من الروائي (بول الكسي Paul Alexis) ، الذي كان من اتباع (زولا) ، برقية ادبية كلاسيكية تقول : «لم تمت الطبيعية . سارسل لك رسالة» . اثارت تلك البرقية لغطاً كبيراً تمخض عن الحداثة وارسل (الكسي) ، فعلاً رسالته التي وعد بها . دافع في تلك الرسالة عن المذهب الطبيعي على اساس كونه محدثاً ، واكد أن ذلك المذهب لم يُكوّن مدرسة وانما موقفاً فكرياً طابعه العلم والعقل والديمقراطية . هذه هي الخصائص نفسها المميزة لادب القرن العشرين الذي نتلمس فيه «ذلك التيار الجارف الذي يدفع بعصرنا نحو المزيد من العلم والحقائق و- بلاشك - السعادة» . اما موقف (الكسي) من الرمزية والانحطاط وعلم النفس الفني ، فقد عد كل هذه الامور بالية ، لا بل مضحكة . مع ذلك كان للمذهب الطبيعي الفضل في نمو الحداثة ، وهذا ما اشار اليه (هـ) . ستيوارت هيوز) بقوله : «لقد لمس اغلب تلامذة السنوات الاخيرة من القرن التاسع عشر - بشكل اوباخر - تغيراً نفسياً عميقاً» .^(٣٨) كانت الحداثة رد فعل تجاه المذهب الوضعي ، وكانت تميل الى القوى اللاواعية واللاعقلانية . ولكن عندما ننظر الى مرحلتين الحداثة في المانيا - الاولى قبل عام ١٨٩٠ والثانية بعد ذلك التاريخ - نجد ان المرحلتين كانتا تكملان بعضهما بعضاً . لقد مالت تلك الحداثة ، وهذا شيء طبيعي ، باتجاه (ابسن) و(سترنبرك) . في عام ١٨٩٠ نجد النشاط المسرحي الاسكندنافي والنشاط الفكري الالمانى في اوجهما . لم تغب تلك النشاطات عن بعض الكفاءات المحدثه كشوجويس . في عام ١٨٩١ حدثت حادثتان جديرتان بالتأمل . ففي الوقت الذي ترك فيه (ابسن) المانيا التي اقام فيها سنوات طويلاً ليعود الى وطنه النرويج ، وصل (سترنبرك) الى برلين ليهز هو واصحابه العالم الفكري الالمانى ، لاسيما بجلساتهم المشهورة بالذكر . ان السنوات الاخيرة من القرن الماضي شهدت نشاطات ونظريات فلسفية وجمالية كثيرة ، وقد ادت تلك الأنشطة الى تشعب الحداثة وليس الى امتدادها في اوربا .

٣٨ - هـ . ستيوارت هيوز ، الوعي والمجتمع : اعادة توجيه الفكر الاجتماعي الاوربي : ١٨٩٠ - ١٩٣٠ (لندن ١٩٥٩) ص

هناك سؤال ربما يفرض نفسه على من قرأ استعراضنا مفهوم الحداثة هو: وماذا حدث بعدئذ؟؟ ربما تكون الاجابة عن هذا السؤال بالصيغة التالية: تبع ذلك هو الشك الكبير في مصداقية هذه التسمية، الشك في قدرة هذه الكلمة على مساعدتنا على فهم ما حدث بعدئذ. من الواضح ان كثيراً من الحركات الادبية كالطبيعية والانطباعية والرمزية والتصويرية والمستقبلية... الخ متداخلة ومتراصة مع بعضها، وكل واحدة من هذه الحركات هي نتاج حركات اخرى وليست حركة قائمة بذاتها. واذا اخذنا الحداثة، كحركة من هذه الحركات او حركة تضم كل هذه الحركات، فهي لا تختلف عنهما من حيث كونها تتضمن معاني مضطربة. وهنا نود ان نوضح شيئاً اخر وهو ان هذا الاضطراب في المعنى يجب ان لا يكون عذراً لنا في عدم قدرتنا على استيعاب الصعوبات التي تنجم عن دراسة هذا المصطلحات وحلها قد يكون من باب التبسيط ان نفترض ان الحداثة الالمانية والحداثة الانكلو- اميركية هما حركتان مختلفتان ولا يربطهما رابط سوى الاسم المشترك. واذا اردنا ان نفتش عن بعض نقاط التشابه والتلاقي بينهما لن نجد الا في الحركة التعبيرية هذه الحركة التي تكون القاسم المشترك بين الحداثة الانكلو- اميركية في بداية القرن العشرين والحركة المعاصرة في التراث الالمانى. في الواقع ان الذي عدّ التعبيرية عاملاً مشتركاً بين كل حركات الحداثة كان (ر. پ. بلاكمير R. P. Blackmur).^(٣٩) ومع ذلك، جاء (كرايام هف Grahnan Hough) ليشخص بعض مخاطر مثل هذا التعميم والمقارنة:

«اشار المستر (بلاكمير) الى الحركة الاوربيه عامة، والانكليزية جزء منها، وعدها تعبيرية. انني - كانكايزي - لم اسعد لمثل هذا التعميم. من الناحية الفنية، للتعبيرية مضامين وجذور جرمانية، والادب الذي نحن بصدده هو ادب انكليزي - اميركي تأثر كثيراً بالادب الفرنسي. ثم ان التعبيرية هي مبدأ نقدي، مبدأ يقوم على التعبير الشخصي والذاتي وهذا هو بالضبط الشيء الذي لم تلتزم به مدرستنا في القرن العشرين».^(٤٠)

٣٩- ر. پ. بلاكمير، العقل في الرسائل المعنوية (واشنطن د. سي. ١٩٥٦).

٤٠- كرايام هف، الصورة والتجربة: دراسات في الثورة الادبية (لندن ١٩٦٠) ص ٨.

ولذلك يتحدث (هف) عن إحدى تشعبات الحداثة الواضحة، وهو بطبيعة الحال، يشير الى الانطباعية والكلاسيكية اللتين تميزان كثيراً من جوانب الفكر الانكلو- اميركي المحدث، وبخاصة تلك الميزة التي تبلورت واطلق عليها اسم التصويرية (Imagism) واصبحت جوهر التوجه الانكلو- اميركي.

وهذا يوضح الصعوبات الكبيرة في تعيين التواريخ الدقيقة للاحداث مرتبة حسب تسلسلها الزمني في اقطار مختلفة، وهذا يوضح ايضاً ان كثيراً من الافكار والمواضيع الرئيسة للحداثة قد امتدت لتغطي ازمة كثيرة وظروفاً مختلفة. يبقى امامنا إشكال آخر: ان الاختلاف بين التعبيرية والتصويرية لا يحل المشكلة. اذا نظرنا الى الحداثة بسرعة عبر الزاوية الانكلو- اميركية سنرى كثيراً من الترابط بين التجربتين الالمانية والانكلو- اميركية. ان تأثير (ابسن) معروف في انكلترا واميركا. الا ان هناك ادلة على الترابط بين (د. هـ. لورنس) والمراحل الاولى للتعبيرية، ذلك الترابط الذي يعود الى زوجته (فريدا)، وهناك ايضاً ترابط بين (جون دوس پاسوس) و(يوجين أونيل) وهكذا. وفي هذا السياق نجد ان التطورات التي حدثت في الحركة المستقبلية انعكست على الادب الانكليزي وحدثت ايضاً في المذهب التعبيري واعترفت بالمدينة والالة الحديثة واعترفت ايضاً بالمخاطر المعاصرة. لم يكن ذلك مقتصرأ على الجانب الانكلو- اميركي، وهذا يتضح اذا نظرنا الى الاختلاف بين قصيدة تصويرية كتبها (لورنس) واخرى تصويرية كتبها (پاوند) في «مختارات من القصائد التصويرية»، او اذا لاحظنا كيف ان شاعرين مثل (وليم كارلوس William Carlos) و(هارت كرين Hart Crane) يعتقدان بان قصيدة (الارض اليباب) ارجعت الشعر عشرين سنة الى الوراء بسبب نزعة اليأس والعدمية فيها^(٤١)، يقولان ذلك على الرغم من اعتزازهما بهذه القصيدة وباختصار، كانت الحداثة في اغلب البلدان مركبأ غريبأ من المستقبلية والعدمية، من المحافظة والثورية، من الطبيعية والرمزية ومن الرومانسية والكلاسيكية. كانت ترحيبأ بالعصر التكنولوجي واستهجانأ له، كانت الايمان بان اشكال التعبير الجديدة

٤١ - وهكذا يعلق (وليم كارلوس وليم) قائلاً: «شعرت فورأ بانها [قصيدة «الارض اليباب»] ارجعتني عشرين سنة الى الوراء وهذا ما حدث فعلاً. لقد ارجعنا اليوت الى قاعات الدراسة وجعلنا نقرب اكثر فاكثر من جوهر الفن الحديث نفسه، هذا الجوهر الذي لم يزدهر الا بالاعتقاد على الامور المحلية...»، هذا ما ذكره في السيرة الذاتية (لندن ١٩٦٨)، ص ١٧٤.

هي هروب من التاريخ ومن وطأة الزمن والايمان في الوقت نفسه بصدق تلك الاشكال في التعبير عن الزمن . وفي اكثر تلك الاقطار كانت فترة التسعينات من القرن التاسع عشر هي فترة اهتمامها واختمارها .

اذن للحدثات تقاليد ومساراتها واطوارها المميزة وان محاولة ربط هذه الامور ببعضها هي من الفائدة بمكان . لقد حاولنا في هذا الكتاب اعادة تقويم الحدثات وتصحيح بعض الالتباسات التي واكبتها . اذا حاولنا التعمق والتوسع في دراسة جذورها ستواجهنا بعض المشاكل بخصوص علاقتها بحركتين فئيتين وفكريتين اساسيتين في القرن التاسع عشر: الرومانسية والطبيعية الوضعية . لقد راق لبعض النقاد ان ينظروا الى الحدثات كأنها انبعاث للرومانسية بصورة متطرفة وغير عقلانية . وهكذا نجد (فرانك كيرمود) و(أ. الفار) ينظران الى الحدثات نظرة شمولية ليشخصا العناصر الكلاسية فيها ويبينا أن النزعة الذاتية المكثفة للروح الرومانسية بقيت جزءاً لا يتجزأ من الفنون الحديثة .^(٤٢) اما (جيفري هارتمان Geoffrey Hartman) و(هارلد بلوم Harold Bloom) و(روبرت لانكباوم Robert Langbaum) و(مورس بكام Morris Beckham) و(هلس ملر Hillis Miller) فيرون استمرار وجود العناصر الرومانسية في الحدثات مثل الاهتمام بالوعي وبالعلاقة بين الذات والموضوع وبالتجارب المكثفة^(٤٣) الا ان اغلبهم يميز عنصراً مخفياً من اللااستمرارية الرومانسية فيها . يقول (هلس ملر) : «ظهر في زماننا نوع من الشعر الذي نما من الرومانسية لكنه تجاوزها»^(٤٤) عندما ندرس الفترة الواقعة بين عام ١٨٨٠ وبداية القرن العشرين في المانيا وانكلترا واميركا نجد ارتداداً الى الرومانسية . ان ما يميز هذه العقود من السنين ويعطيها شخصيتها التاريخية والفكرية هو هذا الاهتمام بالوعي المتطورة، الوعي الجمالي والنفسي والتاريخي . ينبع هذا الاهتمام من ضغوط الماضي والحاضر الحاملة في طياتها امالاً ورغبات متطورة وكذلك قوى نفسية واجتماعية مهمة . ان

٤٢ - فرانك كيرمود، الصورة الرومانسية (لندن ١٩٥٧)، آ. الفريس، «ما وراء هذا العبث» (لندن ١٩٦٨).

٤٣ - جيفري هارتمان، ما وراء الشكليات: مقالات نقدية، ١٩٥٨ - ١٩٧٠ (نيوهيطن ١٩٧٠)، هارلد بلوم، «يتس» (نيويورك ١٩٧٠)، الرومانسية والوعي: مقالات نقدية تحوير هارولد بلوم (نيويورك ١٩٧٠)، روبرت لانكباوم، شعر التجربة (نيويورك ١٩٦٣)، مورس بكام، ما وراء المشهد المأساوي: البحث عن الهوية في القرن التاسع عشر (نيويورك ١٩٦٢). ينظر ايضاً: الرومانسية: الافاق، الامثلة، الاستمرارية، تحرير ديفد ثورنبرن وجيفري هارتمان (انكا ١٩٧٣).

٤٤ - ج. هلز ملر، شعراء الواقع (كيمبرج ماساشوتس ١٩٦٥).

ادراكنا يغير حسنا التاريخي ويغير كذلك ثبات الوعي نفسه ، فهو يمدنا بمفاهيم عاطفية وعقلية جديدة . يقول (سترنبرك) في مسرحية (الانسة جولي Miss Julie) (١٨٨٨) : «لأنها شخصيات حديثة تعيش عصر الانتقال الذي هو أكثر هستيرية من العصر الذي سبقه ، لذا جعلتها شخصيات ممزقة ومتأرجحة . . . (جعلتها) خليطاً من الماضي والحاضر . . . قصاصات من الكتب والصحف . . .»^(٤٥) هذا هولسان حال كل الكتاب المحدثين الذين عاشوا الفترة الواقعة بين التسعينات من القرن الماضي والثلاثينات من هذا القرن ، فما ادبهم المحدث سوى التوليف بين العناصر غير المترابطة والمجزأة وعصر الانتقال .

من البديهيات التي يطرحها التاريخ الحضاري هي اننا نستطيع تمييز نوعاً من التذبذب والتأرجح في الاسلوب في الفترات التاريخية ، انه نوع من المد والجزر بين النظرة العقلانية الى العالم (كما هي الحال في الكلاسيكية الجديدة وحركة التنوير والواقعية) والنظرة اللاعقلانية او الذاتية المتشجئة الى العالم (كما هي الحال في حركة الباروك وحركة العاصفة والاندفاع (Sturm und Drang) والرومانسية) . فاحياناً تكون السيادة للعاطفة ، واحياناً يسود العقل والعاطفة معاً ، واحياناً اخرى تسود المشاعر العفوية البدائية - انه تأرجح بين (ابولو)^(*) و(ديونيسس)^(*) وقد تكون الحداثة خليطاً من هذه «السيادات» ، وهذه قضية غير نهائية وقابلة للنقاش . فاحياناً تشابك وتلتحم هذه السيادات ، واحياناً تسير في مسارات متقاربة . لنفترض اذن ان الفترة التي نطلق عليها لفظة «الحداثة» لا تعني رد الاعتبار الى اللاعقلانية التي طغت عليها الواقعية المنظمة والكلاسيكية التي جاءت بعد فترة قصيرة من الرومانسية ، بل انها مزيج من كل هذه القوى والتحامها ، انه مزيج انفجاري مرعب ، مزيج من العقل واللاعقل ، من العقل والعاطفة ، من الذاتية والموضوعية . دعونا نستذكر تعريف الادباء الاميركان والانكليز التصويريين للصورة «image» . يقول (ازرا پاوند) : «الصورة هي المزج بين العاطفة والعقل في لحظة من لحظات الزمن»^(٤٦) . ما يعنيه (پاوند) هنا هو المقابلة

٤٥ - اوگست سترنبرك ، مقدمته لمسرحية «الانسة جولي» (١٨٨٨) .

* ابولو : اله الشعر الموسيقى والجمال الرجولي . . المترجم

* ديونيسس : اله الخمر والعريضة . - المترجم .

٤٦ - ازرا پاوند ، «استعادة» مقال مثبت في كتاب : المقالات النقدية لازرا پاوند (لندن ١٩٥٤) ص ٤ ، تحرير ت . س . البيوت .

نعتقد بان هذا الخلط بين هذه المتناقضات نفس كل انظمة الفكر وقلب قواعد اللغة والفن القليلدية وكذلك العلاقات بين الكلمات وبين الكلمات والاشياء وفتح الباب على مصراعيه امام الانتقال المفاجيء وغير المنطقي من موضوع الى آخر (ellipsis) وامام الاردا ف (Paratax) ، (*) ومن ثم انتج نوعاً من الكليات والمقابلات (Juxtaposition) الجديدة كما يقول (ت . س . اليوت) ، او انه خلق «من الانسان والوحش والحلم والشيء» علاقات جديدة لا محدودة على حد قول (هوفمانسثال Hofmannsthal) . اذا اردنا تتبع الجذور التاريخية لهذا المزج علينا ان نتذكر اهتمامات (سترنبرك) في مزج العقل باللاعقل والعلم بالسحر ونرجع اليها . كما اننا نستطيع ان نجد ذلك عند (ييتس Yeats) ونظريته الكونية التطورية التي تتوخى توحيد الزمان باللازمان . لقد اثار هذا المزج «الحديث» قضايا ليست بالعبارة ، انها قضايا ومشاكل تخص علم الجمال واستعمالات اللغة وبناءها وتخص كذلك الدور الاجتماعي للفنان نفسه . اذا اخذنا المذهب الطبيعي الذي يتضمن توجهات علمية متفائلة وادراكاً لاهمية التحرر السياسي لابد ان يكون هذا المذهب قد ادرك الضغوط الغربية لقوى اللاوعي التي تفسر التغيرات التي انفرد الفن بانتاجها . ان اعمال الحداثة الكبيرة تعيش وسط النسبية والشك والامل في احداث تغير دنيوي ، الا ان ما يعطي هذه الاعمال التوازن هو الشعور بالتغير المتأتي من قوى الماضي ومن القوى النابعة من الحاضر ، تعتمد هذه الاعمال الصور المبهمة ، صور المدينة الجديدة المفككة ، صور الماكنة التي تخلق وتدمر في آن واحد ، صور الانفجارات التي تهلك وتطهر في ذات الوقت ، صور هي في حقيقتها مزيج من تجارب متصورة عن العالم الذي يتسم بالفوضى الضاربة اطنابها . انها صورة الفن الذي يتضمن التقدم والفوضى ، الخلق والهلاك . انها صورة «ذات وجهين» كما وصفها احد المساهمين في هذا الكتاب .

بين النقائص لاجل الوصول الى حل . اننا نستطيع ان نوسع تصور (پاوند) عن هذا المزج ليشمل تجارب اخرى ، اودعونا نتدبر ما قاله (پول كلي Paul Klee) عن الرسم : «اعتدنا في السابق ان نشخص الاشياء الموجودة فعلاً على ارض الواقع ، اشياء احببنا او تمنينا النظر اليها . اما الان . . . فالاشياء تكتسب معنى اوسع واكثر تشعباً ، هذه الاشياء التي غالباً ما

الاردا ف (Paratax) : تداعي الكلمات والجمل دون ربط بينها .

تناقض تجاربنا العقلية السابقة . يسعى الجميع لتأكيد الشخصية الجوهرية لما هو عارض .
الآن نستطيع ان نميز الطابع المميز لاحداث هذا العصر الحديث ومكتشفاته ونتاجاته اننا
نجد في هذا العصر الميل الى تحويل ما هو ذاتي الى موضوعي ، وتحويل ما هو غير مسموع
الى مسموع . ونجد ايضاً محاولة ايقاف ما هو جارف ، هلوسة ما هو عقلائي ، تغريب ما هو
شائع ومتوقع ، تحويل كل ما هو غريب الاطوار وخارق الى شيء تقليدي ، عقلنة العواطف ،
علمنة الروحانيات ، تحويل المكان الى زمان ، عدّ الكتلة نوعاً من الطاقة ، ثم النظر الى
اللاحقيقة بعدها الحقيقة الاولى والاخيرة .

ربما يكون الشيء الذي يميز الكتاب المحدثين هو ميلهم الى كبت بعض جوانب
الادراك الحديث مثل النظرة المتفائلة الى التاريخ والعلم وتطور العقل ، وايمانهم في الوقت
نفسه ، بقوى اخرى . ان المسار الذي اتخذته الحداثة هو تدمير كل ما يمت الى الواقعية
بصلة ، وهذا ما نجده في الحركات التي تنضوي تحت لواء الحداثة كالانطباعية وما بعد
الانطباعية والتكعيبية والدوامية والمستقبلية والتعبيرية والدادائية والسريالية . تختلف هذه
الحركات بعضها عن بعض ، وبعض هذه الحركات تجميع لحركات اخرى . الا أن ما يربط
هذه الحركات ببعضها هو نظرتها الى التاريخ والحياة الانسانية كأمور غير متسلسلة ومتعاقبة .
فالتاريخ بالنسبة اليها ليس امراً يتطور بصورة منطقية ، كل ما يهمها هو الحاضر الملح . غالباً
ما تميل الاعمال الحديثة الى ان تكون منظمة ، وهذا التنظيم لا يقوم على اساس تاريخي
كما هي الحال بالنسبة الى الواقعية والطبيعية . ان هذه الاعمال تعمل وفق طبقات متعددة
من الادراك لاجل ان تحقق شكلاً او مجازاً منطقياً . فالصورة او الرمز نفسه ، سواء كان
رومانسياً او كلاسياً او سواء كان واضحاً او يتطلب الجهود الكبيرة لادراكه ، هذا الرمز هو الذي
يفرض التزامن (Synochronity) الذي هو احد مقومات اسلوب الحداثة . بهذه الوسائل يُؤلّد ذلك
«التقطير» المضغوط الذي ولنسمح لانفسنا بان نستعير اشارة (ت . س . اليوت) الى التزامن
والتراث في معرض حديثه عن «يوليسيس» - «يجعل الحياة الحديثة مادة محتملة يمكن ان
يستغلها الفن» . ومن هنا ، هناك مشكلة اخرى تواجهنا عند دراستنا الحداثة ومهماتها . ان
مهمة الفن تحرير الواقع من كل ما يمت الى الفوضى بصلة . فالحقيقة ليست مادة جاهزة
جاءت من سياق تاريخي منتظم . وهنا يأتي دور الخيال لتصفية الواقع من الشوائب . وهنا

يتوجب على الحداثة ان تؤدي دورها في التخلص من مثل هذه المآزق .

اذا كانت افتراضاتنا عن الطبيعة المعقدة للحداثة صحيحة نستطيع ان نعثر على كل ظواهرها المهمة في السنين الواقعة قبل العشرينات من هذا القرن والتي عدها بعض النقاد سني ازدهارها . اننا نستطيع ان نتلمس كثيراً من معالم الحداثة في فترات سبقت الحرب الكونية الاولى ، معالم مثل : الغوص في اعماق الواقع ، تشابك الفترات التاريخية حسب المنظور الفكري للفنان ، اللهات وراء الصورة المعبرة ، الايمان بالتحسس الجمالي ، عد الحياة صوراً متعددة ، عد الواقع قضية غير جوهرية ، كل هذه الخصائص نجدها في القرن الماضي ، وبخاصة في الحركتين : الرمزية والطبيعية . لقد كانت فترة ما بعد الحرب فترة حاسمة ، ويعود هذا الى ان الحرب كانت مرحلة انتقال الى الجديد . وأفضل من كتب عن هذا الموضوع (فرانك كيرمود Frank Kermode) في كتابه الموسوم (الشعور بنهاية ما The Sense of an Ending) . قدم (كيرمود) في هذا الكتاب الكثير في توضيح معالم النظريات الرأئية الحديثة وفي تحديد معالم الادراك الحديث التاريخية .^(١٧) يرى (كيرمود) أن لكل قرن نقطة تحول تحدد موقف الناس من الازمات وتجعلهم يتأملون التاريخ كسلسلة من التطور وتجعلهم كذلك يتدارسون نهاية عالم جديد وبدايته . ان لهذا الادراك ، بطبيعة الحال ، تاريخاً يمتد الى اعماق الماضي السحيق ، وما تفعله الحداثة هو إثارة الاهتمام بالشكل باهمية الزمن ، وهذا احد الاسباب وراء المحاولات الجريئة لتمييز نقطة التحول التي هي بحد ذاتها احد معالم الادراك الحديث ، [نقطة التحول بالنسبة الى (هنري جيمس) هو عام ١٩٠٠ ، وبالنسبة الى (فرجينيا وولف) عام ١٩١٠ ، اما بالنسبة الى (د. هـ. لورنس) فهو عام ١٩١٥] . ويساعد هذا الاتجاه على تفسير الكثير من مضامين الحداثة . انه يوضح الجهد الرمزي في تجاوز المسار التريخي عبر اعتماد الرؤية الفنية التي لا يحدها زمن معين .

فالفنان ، كما نجد ذلك في رواية «كاتبسي Gatsby» لـ (سكوت فيتزجيرالد Scot Fitzgerald) ، يرجع عقارب الساعة الموضوعة على رف المستوقد الى الوراء ليرى الجمال ويعيش الحلم . وهذا الاتجاه ليوضح ايضاً الرغبة في اعادة تقديم تركيب العقل وعمله . يقول (د.

٤٧ - فرانك كيرمود ، الشعور بنهاية ما (لندن نيويورك ١٩٦٦) .

هـ. لورنس): «إذا اردنا ان نفهم طريقة تفكير الوثني ينبغي لنا ان ننسى الطريقة التي نفكر فيها تماماً، وان نجعل عقلنا يتحرك في دوائر او يقفز من صورة الى اخرى. عندما نُسلّم بان الزمن يسير في خط مستقيم ازلي، نكون بذلك قد قسوننا على ادراكنا واصبناه بالشلل»^(٤٨). ويوضح هذا الموقف ايضاً تهافت الحداثة على تعرية العالم وتسليط الضوء على مآسية التي لا يمكن اصلاحها الا باعادة تصور العالم وادراك قدراته الذاتية، ولا يستطيع الاتيان بذلك الا من امتلك القدرة على الخيال.

لقد استمر هذا الموقف الحدي الى ما بعد الحرب، وبالتحديد الى عام ١٩٣٠ واصبح بعدئذ من الضروري اعادة توزيع عناصر الحداثة، وخصوصاً حينما بدأ المثقفون يدركون اهمية التاريخ حينما ساد التفكك الاجتماعي بسبب تفشي المشاكل السياسية والاقتصادية، وعندما جاء التحول التكنولوجي. وهكذا اصبحت الحداثة واضحة المعالم وانبرى الكثير لابداء آرائهم فيها. لذلك ركزنا في هذا الكتاب على الفترة التي سبقت عام ١٩٣٠، فعلنا ذلك على الرغم من عدم ايماننا بوضوح التحديدات الزمانية. ان الاستعراض التاريخي الشمولي للحداثة الذي قدمناه في هذا الكتاب لابد ان يساعد على تفهم الفن الحديث الذي هو امتداد للماضي. هناك سبب اخر لهذا التركيز ذلك اننا وجدنا حشداً كبيراً من المواهب الخارقة التي عاشت في الفترة الواقعة بين ١٨٩٠ و ١٩٣٠. فقلما نجد فترة تاريخية احتضنت مثل هذا العدد الهائل من المواهب كالفترة التي ذكرناها، سواء في اوربا او انكلترا او اميركا، هذه المواهب التي امتازت بتساؤلاتها الجمالية المعقدة وباسلوبها الاصيل وبذكائها الخارق، مما جعلها جديرة بالدراسة التفصيلية. قد تكون الحداثة مسألة تجريد اسلوبي يتعذر تحديده، مع ذلك ضمت تحت لوائها عدداً كبيراً من الكتاب الذين اعطوا للفن حقه. الا انها كما قلنا سابقاً لم تستهوك كل الكتاب البارزين في القرن العشرين. لكن، حسبنا اننا جمعنا في مؤلف واحد اهم جوانب الحداثة التي هي اهم ما يمكن ان يعثر عليه من ابداعات في هذا القرن المعقد.

٤٨ - د. هـ. لورنس، الرؤيا (لندن ١٨٣٢) ص ٩٧ - ٩٨.

الفصل الثاني

المناخ الفكري والحضاري

اثيرت مشكله الاصول الفكرية والحضارية والاجتماعية للحدثاء الكثير من النقاش ، ويرجع هذا الى حد ما الى ان الحدثاء ، كاتجاه جمالي معقد ، لم تمل الى التعبير الواقعي المباشر عن القوى الاجتماعية التي كونتها . من الواضح ان الحدثاء هي من عالم يتجدد بسرعة ، عالم التمدن والتقدم الصناعي والتكنولوجي ، عالم الدينويات ، عالم تعددت فيه اوجه النشاط الاجتماعي . ومن الواضح ايضاً ان هذا الفن هو فن عالم غاب عنه الكثير من المسلمات التقليدية وتبخر منه الايمان الفكتوري بتقدم البشرية وبالواقع المنظور الرصين . تضم الحدثاء في ثناياها اتجاهاً اتضح في نهاية القرن التاسع عشر ، اتجاهاً الى المعرفة التعددية (Pluralism) (*) الغامضة ، اتجاهاً الى تفضيل التجربة على العقل المنظم . امامنا الان مقالتان - في المقالة الاولى يدرس (آلن بلوك) التناقض الظاهري بين الاستقراء الحضاري والتجاري والثورات الفكرية والفنية في بداية هذا القرن . اما في المقالة الثانية فيدرس (جيمس ماكفارلن) بعض التغيرات الفكرية التي ضاغت اساس الحدثاء .

* التعددية : مذهب ينادي بعدم وجود حقيقة مطلقة واحدة ، بل مجموعة من الحقائق - المترجم .

أ - الصورة المزدوجة

الن بلوك

- ١ -

كانت الحرب العالمية الاولى (١٩١٤ - ١٩١٨) التي مزقت اوربا عميقة الاثر في نتائجها. من الصعوبة بمكان تصور الظروف التي سبقت تلك الحرب، ومن الصعوبة بمكان تصور الظروف التي سبقت تلك الحرب، ومن الصعوبة بمكان ايضاً تجنب المبالغة في تصوير النزاع الذي كان قائماً في السنوات التي سبقتها، ذلك النزاع وتلك الظروف التي خلقت ازمة واسعة في المجتمع الاوربي لقد ساد شعور آنذاك بان الركون الى القوة لفصل النزاعات كان امراً لا مناص منه. مع ذلك، وبغض النظر عن اسباب تلك الاضطرابات، كانت عوامل الهدوء والاستقرار واضحة وضوح عوامل الانقسامات. ثم اننا اذا نظرنا الى تلك السنوات، كما نظر اليها من عاشها، فاننا نرى صورتين متناقضتين. نرى في الصورة الاولى شارعاً في مدينة لندن في صيف عام ١٩٠٤. نرى في هذه الصورة الازدحام الشديد امام بورصة لندن. اننا نرى رجال الاعمال بقبعاتهم، نراهم على الارصفة وتحت المصابيح النفطية وهم يتجادلون اطراف الحديث مع موظفي البورصة. هناك صبي رث الثياب يبيع الصحف، وهناك امرأتان تلبسان تنورتين طويلتين وتضعان قبعتين واسعتين على رأسيهما وتحملان مظلتين شمسييتين، الشارع مزدحم بمختلف انواع العربات التي تجرها الخيول. هذا هو المشهد المألوف الذي يمكن ان نراه في كل يوم من ايام الاسبوع في اغنى مدينة واكبرها في العالم وقتئذ، اما في الصورة الثانية فنرى لوحة «آنسات من مدينة اڤينيون Les Demoiselles d'Avignon» للفنان (بيكاسو) رسمها في عام ١٩٠٧ نرى في هذه اللوحة التأثير الاسباني والافريقي واضحاً وقد عدت هذه اللوحة اول لوحة تمثل القرن العشرين بصدق.

نرى في هذه اللوحة خمس نساء عاريات رسمهن (بيكاسو) بخطوط معينة ومثلثة دون ان يلتفت الى منطق التناسق وبعبارة اخرى رسمهن بالطريقة التكعيبية . ان هاتين الصورتين تجسدان الوضع العام الذي كان سائداً في الفترة الواقعة بين بداية القرن العشرين وعام ١٩١٤ .

- ٢ -

ان هذه الصورة للشارع اللندي تلخص الحضارة البرجوازية التي بلغت ذروتها في بداية القرن العشرين . ففي تلك الفترة كانت العواصم الاوربية ، لندن وباريس وبرلين ، مراكز للصناعة والتجارة والمال بالمفهوم الرأسمالي الذي يقوم على الربح الخاص والمشاريع الحرة . كانت السنوات الخمسون التي سبقت الحرب العالمية الاولى فترة تاريخية بارزة في النمو الاقتصادي ، لا تقل ازدهاراً عن زمننا الحاضر ، ففي السنوات الممتدة من ١٨٧٠ الى ١٩١٣ تسارعت وتائر النشاط والانتاج الاقتصادي العالمي اكثر من اي وقت مضى . فقد سيطرت بريطانيا والمانيا وفرنسا على ستين بالمائة من البضائع المصنعة في الاسواق العالمية وفي الفترة الواقعة بين ١٩٠٠ - ١٩١٠ ضاعفت المانيا طاقتها في انتاج الفولاذ والحديد والفحم . وقد رافق ذلك الازدهار الصناعي ثورة تكنولوجية . وتمخضت تلك الثورة التي حدثت في فترة التسعينات من القرن الماضي وبداية القرن العشرين عن ابتكارات كبيرة ارسست اساس التطور التكنولوجي في القرن العشرين . ومن هذه الابتكارات :

ماكينة الاحتراق الداخلي ، ماكينة الديزل ، الماكينة الطوربينية ، الكهرباء والنفط كمصدرين جديدين للطاقة . السيارة ، الحافلة - ظهرت اول حافلة في لندن في عام ١٩٠٥ - الجرار ، الطائرة ، التلفون ، الالة الكاتبة ، المبرقة الكاتبة (اسس المكاتب الحديثة) . الصناعات الكيماوية : الاقمشة الصناعية ، الاصباغ ، البلاستيك . ورافق ذلك التقدم الصناعي نمو في السكان . نجد في عام ١٩٠٠ احدى عشرة عاصمة في العالم يزيد عدد سكان الواحدة منها على المليون نسمة . كان عدد سكان لندن اكثر من خمسة ملايين (وكذلك نيويورك) ، وباريس ثلاثة ملايين ، اما برلين فكان عدد سكانها اكثر من مليونين .

هكذا كان الشكل العام للمجتمع الاوربي والاميركي في بداية القرن العشرين ، مجتمع ميكانيكي صناعي تسير الحياة فيه حسب مشيئة روتين المكاتب والمصانع . امامنا نموذجان

من رجال الاعمال الذين عرفوا سر النجاح في مثل هذه المجتمعات قبل عام ١٩١٤ :
(فورد) في اميركا و (وليم ليفر) في انكلترا . عرف هذان الرجلان كيفية انتاج الكثير لاجل سد
حاجة اسواق تستهلك الكثير . من هنا جاءت صناعة الاعلانات والدعاية لتسهل مهمة
التسويق . وفي الوقت نفسه ظهرت صناعة اخرى صناعة الترفيه euter tainment industry - التي لا
تزال تنتظر من يسجل تاريخها . في عام ١٨٩٦ بدأ (الفرد هارمسويلث) بطبع جريدة (ديلي
ميل) التي كانت احد معالم الصحافة الشعبية وفي عام ١٨٩٥ اكتشف (الاخوان لومير) جهاز
السينما ، ثم جاء (ماركوني) ليكتشف جهاز التلغراف اللاسلكي . في الفترة نجد اول دار
عرض سينمائي في العالم (نكلديون Nickeldeon) التي افتتحت في (ترسبورغ) في عام
١٩٠٥ . وهكذا ولدت وسائل الاتصال بالجماهير .

لقد هيمنت اوربا على العالم سياسياً واقتصادياً في آن واحد . لم يكن خارج اوربا في
تلك الفترة سوى شعبين كان يتمتعان باستقلال حقيقي : الياباني والاميركي . اما بقية شعوب
العالم فكانت مقسمة بين الامبراطوريات الاوربية المتنازعة مع بعضها او كانت تحت سيطرة
دول مثل الصين وايران والامبراطورية العثمانية ودول اميركا الجنوبية . وكانت هذه الدول
الاخيرة من الضعف والفساد حتى أنها لم تستطع الصمود امام الضغوط السياسية
والاقتصادية . كان ذلك العصر عصر الاستعمار الذي لم يكن قائماً على ركائز السيادة المادية
حسب ، بل - وهذا امر يرقى اليه الشك - على التعالي العرقي للجنس الابيض ذي الجذور
الاوربية . في عام ١٩٠٠ سيطرت بريطانيا على ربع الكرة الارضية وكان عدد سكانه اربع
مائة مليون نسمة ، وكانت لندن عاصمة الاستعمار بلا منازع . لم يكن الاستعمار نظاماً
سياسياً معتمداً على القوة حسب ، بل نظام فكري ايضاً استهوى المفكرين والكتاب ورجال
الاعمال والجنود والمبشرين والساسة على حد سواء .

احدثت الصناعة والتطلعات التوسعية في اوربا في الجزء الاخير من القرن التاسع عشر
تغيرات سياسية واجتماعية بعيدة المدى ونجد على رأس تلك التغيرات ان الصفوة الاوربية
التقليدية ، التي كانت تزدهو باصلها وبامتلاكها الاراضي اخذت تكيف نفسها للتعایش مع
الصناعيين ورجال المصارف والحرفيين . وبقيت العقارات التي كانت تمتلكها الارستقراطية
الاوربية الممتدة من اسكتلندا الى المجر ومن اسبانيا الى روسيا ، في مأمن . اخذت العوائل

العريقة تتكاثر بصورة غريبة مع بعضها، وولد ذلك التكاثف عالماً أساسه الثروة والكبرياء الفارغة - انه عالم (رتز) و (مونت كارلو) و (دوفيل) و (بيارتس). كان الملك ادورد السابع، ابن الملكة فكتوريا، حامياً وراعياً لذلك العالم. هذا ما كان يجري في القمة اما اذا اخذنا الناس العاديين فاننا نجدهم يعيشون في مجتمع يحكمه التمييز الطبقي وتسود فيه التفرقة الساخرة بين الغني والفقير. كانت الفروقات بين الطبقة المترفة والطبقة العاملة واضحة ليس في الملبس والمأكل والسكن والتعليم حسب بل حتى في المظهر الجسدي وفي العقلية. عاشت الطبقة الفقيرة في الاحياء البائسة المزدهمة من المدن الكبيرة وعوملت على اساس كونها زيتاً يسهل عمل الماكينة الاجتماعية والاقتصادية. في عام ١٩٠٠ عرف العمال كيف ينظمون انفسهم وعرفوا كيفية الاحتجاج. وحدثت فعلاً الاضطرابات المتكررة في الاربع عشرة سنة القادمة، ونجحت الاحزاب الاشتراكية في كسب المزيد من الاعضاء والاصوات. وهكذا اخذت المشاكل الاجتماعية تفرض نفسها على جداول اعمال السياسيين. الا انه ينبغي لنا ان لا ندع معلوماتنا عن تلك الفترة تغرينا برسم صورة مبالغ فيها عن الاوضاع وقتئذ، فلم تحدث حتى عام ١٩١٤ ثورة ذات شأن على الاوضاع القائمة ما عدا تلك التي حدثت في روسيا. ففي عام ١٩٠٥ حدثت انتفاضة نتيجة للاحباط الذي منيت به الحرب الروسية اليابانية. واستطاعت حتى روسيا، التي كان نظامها في تلك الفترة من اضعف الانظمة في اوربا، ان تستعيد قوتها في عام ١٩١٤. هناك من يرى، وهذا امر قابل للنقاش، انه لولا الحرب العالمية الاولى لما كان بمستطاع احد ان يقوم بثورة عنيفة في اوربا، فلولا هي لظل (لينين) قابلاً في منفاه في سويسرا. في الحقيقة لم تتردد أية حكومة اوربية في الاشتراك في الحرب عام ١٩١٤. كانت اوربا، قبل عام ١٩١٤، تنقسم معسكرين متخاصمين: فرنسا وروسيا من جانب والقوى المركزية من جانب اخر. كان كل معسكر يتسابق للحصول على المزيد من السلاح لاجل دحر المعسكر الاخر. وكانت انكلترا والمانيا تتسابقان على السيادة البحرية. لم ينتبه سوى القليل الى المخاطر المترتبة على تلك الحرب والتي ظهرت بصورة جلية في الثلاثينات من هذا القرن. حينما تبدو صورة اوربا قبل عام ١٩١٤ غير براقية، فهذا يعود الى اننا حاولنا تكثيف الملامح الرئيسة وعرضها في فقرات قليلة. لقد كتب الكثير عن تلك «الفترة الجميلة» وعن الاستقرار في العصر

الادوردي ، كتب ذلك بصورة توحى بالحنين المبالغ فيه الى تلك الفترة . ان لهذا الحنين ما يبرره . فعلى الرغم من المخاطر المتقطعة للحرب ومن الاضرابات المنادية بحق المرأة في الانتخابات ومن مخاوف الصراع الاجتماعي الا ان الطبقات المتوسطة والراقية تمتعت بنوع من الحرية والطمأنينة الى حد يكاد يتعذر علينا ان نتصوره الان . لقد تمتع الكثير بشمار تلك الاوضاع اكثر من اي وقت مضى ، إذ عاش الكثير من العوائل الاعتيادية المنتمة الى الطبقة الوسطى عيشة كريمة وممتلئة بفضل الضرائب الزهيدة وغياب التضخم وبفضل المأكل الرخيص واجرة العمل الزهيدة وتوفر الخدمات . اننا لا نعجب عندما نرى الكثير من افراد تلك العوائل التي عاشت بعد الحرب يحنون الى الماضي الذي وفر لهم الرفاه والطمأنينة . ولا يناقض هذا العوامل الاخرى التي ذكرناها سابقاً ، عوامل الثروة والسلطان واللاعذالة والكبرياء العرقي والطبقي . في الحقيقة ، يتولد عند من يراقب ويدرس تلك الفترة انطباع يتلخص في ان الذين عاشوا تلك الفترة كانوا اناساً واثقين من انفسهم اناساً لم يعرفوا القلق والمخاوف والالهام . في الحقيقة كان هناك بعض الكتابات التي تضمنت مثل تلك المخاوف التي تبلورت بعدئذ لتشمل اوربا قاطبة . ربما هذه المخاوف والالهام والقلق عوامل تبعدنا عن العالم الان .

- ٣ -

لنرجع الان الى لوحة (بيكاسو) «انسات من مدينة اثينيون» التي تعطينا صورة مختلفة عن تلك الفترة .

لقد ضربت هذه اللوحة بالاسس التقليدية لرسم الاشكال الانسانية عرض الحائط . انها تمثل تلك الصدمة الحضارية التي انتجت في عام ١٩١٤ تراثاً جديداً . كانت السنوات الاولى من هذا القرن من اكثر السنوات في تاريخ الفن اصالة وحيوية خارقة ، ويتضح هذا جلياً في باريس . نجد في هذه المدينة ، بالاضافة الى (سيزان) الذي توفي عام ١٩٠٦ ، (ماتيس) و(ماركيه) و(رويه) و(اتريو) و(ديران) و(فالمنك) و(براك) و(ليكار) و(آرب) و(بيكاسو) و(ديشو) . نستطيع ان نضيف الى هذه القائمة اسماء مجموعة اخرى من الرسامين الذين زاروا باريس في تلك الفترة امثال (نولد) و(فرانزمار) و(فرانكوسي) و(اركيبينكو) و(مارچاكال) و(بول كلي) و(جان كري) و(مودلياني) و(سوتين) و(بيت موندريو) و

(شيريكو) توحى هذه الاسماء بازدهار العبقرية الفنية في تلك الفترة . مع ذلك ، لم تكن باريس المركز الوحيد لتلك النشاطات . ففي درسدن ، وفي الفترة المحصورة بين ١٩٠٥ - ١٩١٣ ، كون الرسامون الالمان المتمون الى ذلك النجيل ، جيل (بيكاسو) و(براك) ، جمعية (دي بروك) التي تعد احد منابع الحركة التعبيرية . ونجد كذلك مجموعة اخرى اطلقت على نفسها اسم (بلاورويتر) ، وهذه الاخيرة لا تقل اهمية عن مجموعة (دي بروك) . كانت تلك الجمعيات تضم اعضاء مثل (پول كلي) و(كاندنسكي) الروسي و (جولنسكي) و(ناوم كابو) . ثم اصبح (كاندنسكي) و(كلي) ، الذي بدأ نشاطه الفني في شهر شباط ١٩١١ كما يدلنا على ذلك دليل اعماله ، عضوين في جمعية (باوهس في ديساو) التي اكتسبت شهرة واسعة في سنوات ما بعد الحرب . كان (كاندنسكي) احد مؤسسي حركة «التجريد الفني» وطبع في ميونخ كتاباً اسماء «حول العنصر الروحي في الفن» ونشرته مؤسسة (پاير) ، المؤسسة نفسها التي نشرت كتابين آخرين يعدان وثيقتين مهمتين ومرجعيتين مهمين في تاريخ الفن المعاصروهما : «التجريد والتقمص العاطفي Abstraction and Empathy» لـ (فلهلم فورنكر Wilhelm Worringer « ١٩٠٨) ، و «الشكل في الفن القوطي Form in Gothic» (١٩١٢) لـ (كاندنسكي) نفسه . كان الرسامون الروس المقيمون في ميونخ على اتصال وثيق بمجموعة اخرى من الرسامين الروس المقيمين في موسكو امثال (كاسمير ميليتش) و (رودچينكو) و (تاتلين) و (انطوان پيٹسنر) و (ناوم كابو) . تبقى هذه القائمة باسماء البارزين من الرسامين النشطين قبل عام ١٩١٤ ناقصة ما لم نضيف اليها اسماء اخرى مثل (جيمس اينسور) ، ذلك الرسام البلجيكي الذي مهد الطريق لظهور الحركة السريالية ، و (اوسكار كوكوشكا) الذي اقام معرضاً شخصياً له في برلين في عام ١٩١٠ ، و (ادفارد منچ) الرسام التعبيري النرويجي ، والرسامين الايطاليين المستقبليين ايضاً الذين عكسوا في بياناتهم ومعارضهم ما بين ١٩٠٩ - ١٩١٤ اهمية القوى والاشكال المستمدة من العالم المحكوم بالالة والتكنولوجيا .

لقد اثرت تلك الاجواء الفنية الحديثة في الرسم في المصممين والمهندسين المعماريين . وفي الحقيقة أرسيت تلك الاجواء اسس الحركة الحديثة في فن العمارة والتصميم قبل عام ١٩١٤ . ففي فرنسا نجد (توني كارنيه) المشهور بتصميمه المدن ذات

الخطوط المستقيمة التي ترجع الى الفترة الممتدة من ١٩٠١ الى ١٩٠٤ . وهناك المهندس السويسري (روبرت ميلارت) الذي عرف بتصميمه جسر (تافانسا) المبني بالخرسانة المسلحة في عام ١٩٠٥ . نخذ ايضاً الاسماء التالية : (ادولف لويس) الذي عد الديكور جريمة واشتهر بتصاميمه الابنية المشهورة مثل (بيت شتاينز) ، (بيتر بيهرنز) ، المهندس المعماري الالماني الذي اصبح مستشاراً لشركة الكهرباء الالمانية في عام ١٩٠٧ وتلمذت له مجموعة من المهندسين امثال (وولتر كروبيس) المولود في عام ١٨٨٣ و (ميس فان دير رو) المولود في عام ١٨٨٦ (لاحظ انهم ينتمون الى جيل التسعينات من القرن الماضي) . تأسست جمعية (البوهاوس) ، التي اعطت (كروبيس) فرصة الشهرة ، في العشرينات من هذا القرن ، وان كانت اسس هذه الجمعية قد وضعت قبل الحرب ، وضعها (فيربند) و (هرمان موثسياس) الذي كان مشرفاً على المدارس البروسية للفنون والحرف وحطم الحواجز بين الفنان والصناعة من اجل ايجاد التصاميم الجيدة للمكائن التي تساعد على ارتفاع وتاثير الانتاجية .

استطرداً أن السنوات الاولى من القرن العشرين تبدو ونقول سنوات قريبة منا ، وبخاصة عندما ندرس ما انتج فيها من لوحات وتصاميم فنية ومعمارية ، اما جوانب تلك الفترة السياسية والاقتصادية ومجريات الحياة فيها فتبدو بعيدة عنا بعض الشيء انها فترة يصعب فهمها ، خلافاً لفترة منتصف العصر الفكتوري التي تعد جزءاً اساسياً من القرن العشرين . لكن ، هل يصح هذا على الفنون المرئية؟ وماذا عن الموسيقى؟ اشار (سترافنسكي) في احدي جلساته مع (روبرت كرافت) الى ان السنوات التي سبقت الحرب الاولى كانت من اخصب السنوات الموسيقية في هذا القرن ، كانت سنوات الاستكشاف الحقيقي . الا ان ذلك الثراء الموسيقي انحط الى مستوى التكلف في اواخر العشرينات والثلاثينات . ان السجل المهني لهذا الفنان يسند راية المشار اليه ، اذ انه انتج افضل اعماله الموسيقية في تلك الفترة (سنوات ما قبل الحرب) : «الطير الناري» ١٩١٠ ، «پتروشكا» ١٩١٢ و «شعيرة الربيع» ١٩١٣ . قد لا نتفق مع (سترافنسكي) في رأيه هذا ، الا اننا لا نشك في أن لغة الموسيقى في القرن العشرين ولدت في تلك الفترة - لغة ابتكرها (سترافنسكي) و (ديبوسيه) و (رافل) في باريس ، و (شونبرك) وتلميذاه (فيبرن) و (آن بيرك) في فيينا ، وكذلك (بارتوك)

الذي حظي بكرسي الاستاذية في المعهد الموسيقي في بودابست في عام ١٩٠٧ .

اما في ميدان الادب فالفضية معقدة جداً وقد ناقشها هذا الكتاب بافاضة . الا انني اتصور أن الحركة الادبية الحديثة انطلقت مبكراً ، ويلاحظ أن كانت هناك مجموعتان تنسيان الى زمنين مختلفين . تضم المجموعة الاولى الكتاب الذين ينتمون الى القرن التاسع عشر . حكم المولد الا انهم انتجوا في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين اعمالاً تنصب تحت لواء الادب الحديث . خذ (سترنبرك) ، و (چيكوف) على سبيل المثال . توفي (سترنبرك) في عام ١٩١٢ الا ان بعض اعماله المسرحية العظيمة تنتمي الى السنوات الواقعة بين ١٨٩٩ - ١٩٠٧ ، اعمال مثل «الجرائم انواع» ، «عيد الفصح» ، «رقصة الموت» و «موسيقى الشبح» . اما (چيكوف) فقد توفي في عام ١٩٠٤ ، الا انه كتب جميع اعماله المسرحية في السنوات الثماني الاخيرة من حياته : «النورس» ١٨٩٦ ، «الخال قانيا» ١٨٩٧ ، «الشقيقات الثلاث» ١٩٠١ و «بستان الكرز» ١٩٠٤ . يمكننا ان نضيف اسماً اخر الى هذه المجموعة وهو (هنري جيمس) . بدأ هذا الكاتب حياته الادبية بنشر «غنائم بوينتون» و «ما عرفته ميسي» في عام ١٨٩٧ ، ثم «الكرة الذهبية» في عام ١٩٠٤ ويمكننا ان نضيف كذلك اسم (كونراد) الى تلك المجموعة . نشر (كونراد) روايته «تحت العيون الغربية» في عام ١٩١١ وهي تعطي فكرة عن طبيعة السياسات الثورية في القرن العشرين . اما المجموعة الثانية فهي جيل الشباب الذي بدأ الكتابة قبل الحرب الاولى واصبح فيما بعد سيد الميدان الادبي في العشرينات . ففي فرنسا نجد (جيد) و (پروست) . بدأ (پروست) كتابة مسودة كتابه الكبير في السنوات الواقعة بين ١٩٠٥ - ١٩١١ ونشر الجزء الاول من رواية «طريق سوان» في عام ١٩١٣ وهناك ايضاً (الن فورنيه) الذي طبع روايته القصيرة «المُلْكِيَّة الضائعة» في عام ١٩١٣ . وهذا ينطبق على الشعراء امثال (پول كلوديل) و (پول فالييري) و (اپولونير) . وفي المانيا يمثل هذه المجموعة (توماس مان) الذي نشر اعماله التالية في السنين المشته ازاءها : «Buddenbrooks» ١٩٠٠ ، «Tonio Kroger» ١٩٠٣ ، «الموت في فينس» ١٩١٣ . وهذا ايضاً ينطبق على (كافكا) و (هرمان هسه) و (ستيفان جورج) و (رلكه) . وفي انكلترا واميركا نجد «المسؤوليات» لـ (بيتس) ١٩١٤ ، «ابناء وعشاق» ١٩١٣ ، و «قوس قزح» ١٩١٥ لـ (د. هـ. لورنس) ، ونجد (ازرا پاوند) و (جيمس جويس) الذي نشر «اهالي

دبلن» في عام ١٩١٤ و «صورة فنان في شبابه» التي نشرها في حلقات ، ورواية «يوليسيس» التي اخذت منه جهداً دام سبع سنوات . وهناك أيضاً (وتدام لويس) و (كرترودستين) اللذان توزع نشاطهما بين الفن والادب . فقد كان (لويس) يحرر مجلة «بلاست» في عام ١٩١٤ ، واستقرت (ستين) في باريس في عام ١٩٠٣ . ان هذه الاسماء التي استعرضناها تجعلنا على يقين بان حركات القرن العشرين الجديدة في الفن والادب وهندسة العمارة لم تلد بعد عام ١٩١٤ بل قبله . وينطبق هذا ايضاً على المسرح ، فقد كان هناك (ماكس راينهاردت) في برلين ، و (كوركن كريك) و (ايبا) في اوربا الغربية ، بالاضافة الى (ازادورا دنكان) و (فوكين) و (پاقلوفا) و (ينجنسكي) و (دياغليف) الذين ابتدعوا فن الباليه الحديث قبل الحرب .

هذا ما كانت عليه الحال في الميادين الفنية . هنا يبرز سؤال : هل كانت هناك أنشطة علمية شبيهة بنظرائها في الفن ؟ اذا تركنا حقل العلوم البايولوجية وعلم الوراثة الذي تبلور في السنوات الاولى من القرن العشرين ، فان ما يلفت النظر هو ذلك النشاط الذي كان يدب في حقل العلوم الفيزيائية . فالثورة التي حدثت في عالم الفيزياء هي من اعظم منجزات هذا القرن الفكرية . لقد تمخضت تلك الثورة عن اكتشافات وفرضيات جديدة وكل ذلك حدث قبل الحرب . فاذا توجب تحديد سنة معينة لبداية هذه الثورة فالبداية كانت في سنة ١٨٩٥ ، السنة التي اكتشف فيها (رونيتكن) اشعة ايكس ، السنة التي اكتشف فيها (باكيرل) خواص الراديوم الاشعاعية . اما (ج . تومسون) فقد قضى حوالي ثلاث سنوات (١٨٩٧ - ١٨٩٩) وهو منهمك في مختبره في جامعة (كيمبرج) ليتوصل بعد ذلك الى اكتشاف وجود عناصر في الذرة يمكن تجزئتها حيث كان يعتقد انئذ بانها (الذرة) لا يمكن تجزئتها الى عناصر . واطلقت على تلك العناصر اسم (الكترونات) . في عام ١٩٠٢ نشر (روثرفرد) و (سودي) ذلك البحث التاريخي المهم المتعلق باسباب النشاط الاشعاعي وطبيعته . واستمر (سودي) في ابحاثه ليكتشف ما اسماه بـ (النظائر isotopes) في عام ١٩١٢ . اما (روثرفرد) فقد قدم في عام ١٩١١ «اكبر تغيير في موقفنا من المادة» ، كما يقول (ايدنكتون) ، الا وهو دراسته الذرة واكتشافه الألكترونات التي تدور في فلك يشبه دوران الاجرام السماوية حول الشمس . ادت تلك الاكتشافات الى اعادة النظر في النظريات الفيزيائية الكلاسية . فهذا (ماكس پلانك)

يقدم بحثاً الى الجمعية الفيزيائية الالمانية عن «نظرية الكم» في اسبوع اعياد الميلاد لعام ١٩٠٠ . ونقح هذا البحث (نلس بوهر) ، الذي كان يعمل مع (روثرفرد) ، في عام ١٩١٣ . وفي الفترة الواقعة بين نشر هذا البحث وتنقيحه نشر (اينشتين) ، عندما كان يعمل خبيراً في فحص براءات الاختراع في مكتب بيرن ، كتابه الموسوم بـ «النظرية الخاصة للنسبية Special Theory of Relativity» في عام ١٩٠٥ ، ثم اتبعه كتابه الاخر الموسوم بـ «المباني العامة للنسبية» (١٩١٥) الذي اخذ منه عشر سنوات من العمل المتواصل . عارض (اينشتين) في هذا الكتاب الاخير نظرية (اقليدس) وهكذا ، وخلال عشرين سنة (١٨٩٥ - ١٩١٥) اخذت الشكوك تحوم حول الصورة العامة للعالم المادي الذي ظل فترة طويلة من الزمن مستقراً وثابتاً علمياً . وكانت النتيجة لتلك الشكوك والدراسات ان جاء عالم جديد ليحل محل العالم القديم .

لم تقتصر روح الاكتشافات الجذرية في بداية القرن العشرين على عوالم الرسم والفيزياء ، بل شملت حتى دراسة الانسان والمجتمع ، واكثر الاسماء شهرة في هذا المضمار اسم (فرويد) بطبيعة الحال . ولد فرويد في عام ١٨٥٦ ، وبدأ حياته العلمية طبيباً للأمراض العصبية ثم توجهت اهتماماته فيما بعد الى حقل علم النفس في التسعينات من القرن الماضي (نشر بالتعاون مع (برويس) كتاباً يحمل عنوان «دراسات في الهستيريا Studies in Hysteria» ويعد اول كتاب يبحث في التحليل النفسي) . في عام ١٨٩٨ نشر اول بحث عن النشاط الجنسي عند الرضع ، وفي عام ١٨٩٩ نشر تحفته العالمية الرائعة «تفسير الاحلام - The Interpretations of Dreams» وأتبعه كتباً اخرى مثل «الامراض النفسية الشائعة The psychopathology of Every day Life» وثلاث ومقالات عن النشاط الجنسي Three Essays of Sexuality (١٩٠٥) و «الطوطم والتابو Totem and Taboo» (١٩١٣) . ليس هناك من احد اثر في افكار القرن العشرين وآدابه وفنونه كفرويد ، وذلك لاصالة افكاره وللجدل والنقاش اللذين اثارتهما مؤلفاته . لقد عقد اول مؤتمر علمي لبحث التحليل النفسي في عام ١٩٠٨ ، وبعد ثلاث سنوات من ذلك التاريخ حدث تصدع بالعلاقة بين (فرويد) و(ادلر) ، وفي عام ١٩١٣ حدث تصدع اخر بينه وبين (ينك) وكان اكثر خطورة من التصدع الاول . ففي الوقت الذي كان فيه (فرويد) يتحدى وجهات النظر السائدة في علم النفس ، نجد (ماكس فيبر Max Weber) و

(اميل دوركهيم Emile Durkheim) يضعان اسس علم الاجتماع الحديث ولد (دركهيم) في عام ١٨٥٨ وتوفي في عام ١٩١٧. في السنوات ١٨٩٥، ١٨٩٧، ١٩١٢ نشر (دركهيم) اشهر كتبه. اما (ماكس فيبر) فقد ولد في عام ١٨٦٤ وتوفي في عام ١٩٢٠ وانجز اغلب اعماله، التي لم يكتمل اغلبها، في الفترة الواقعة بين ١٩٠٣ و ١٩١٤. هناك بعض الاسماء التي كانت لها مساهماتها الجادة في وضع اسس العلوم الاجتماعية المعاصرة سنذكر بعضها وإن كانت لا ترقى في تكوينها الفكري الى مستوى (فيبر) و (دركهيم). ففي الولايات المتحدة نجد (ثورستين فيبلن) - ١٨٥٧ - ١٩١٩ الذي ألف كتاب «نظرية الطبقة المترفة» (١٨٩٩) وابتكر عبارة «الاستهلاك الواضح Conspicuous Consumption». وفي لندن نجد (ج. أ. هوبسون) الذي ألف كتاب «الامبريالية» (١٩٠٢) الذي افاد منه (لينين) كثيراً في صياغة نظريته في الجوانب الاقتصادية للامبريالية. نجد كذلك اسم (كريم والس) مؤلف كتاب «الطبيعة الانسانية في العلوم السياسية» (١٩٠٨). وفي ايطاليا نجد (باريتو) و (موسكا) اللذين ابتكرا نظرية «الصفوة elite». وفي فرنسا نجد (غوستاف لوبون) مؤلف كتاب «سايكولوجية الجماهير» (١٨٩٥) و (سوريل)، مؤلف كتاب «تأملات في العنف» (١٩٠٨) الذي يعد تحليلاً رائعاً لوظيفة الاسطورة في المجتمع الحديث. عندما كتبت هذه القائمة بالاسماء والتواريخ كنت على علم بانني تساهلت كثيراً في موضوع الضوابط والحدود، وبانني كنت ايسر الامور اكثر مما ينبغي على حساب الدقة. ومن المؤكد كان لهذه «المغامرة» ما يبررها: لقد وجدت أن جميع المختصين يعرفون ما انجز في حقل اختصاصهم قبل عام ١٩١٤ ولكنهم لا يعرفون اهمية ما كان يدور من نشاطات فكرية وحضارية خارج حقل اختصاصهم.

- ٤ -

ماذا تعني هذه القائمة بالاسماء والتواريخ؟ ابتداء، دعني اوضح بعض الامور التي لم اعطها حقها من التوضيح. أولاً، لم تكن أنشطة الرجال والنساء التي ذكرتها سوى نشاطات الاقلية التي كان لها اهتمام خاص بالفنون والافكار، لا بل كانت أنشطة القلة من تلك الاقلية. في بداية القرن العشرين كان الذوق الادبي والموسيقى والفني، ناهيك عن الذوق العلمي، نابعاً من النماذج الموجودة في القرن التاسع عشر وليس القرن العشرين. وهذه

نقطة تسجل ضد كل عصر ينشد التجديد الحضاري . ثانياً ، قامت ابداعات تلکم الاسماء على اسس ارساها اسلافهم . ان عام ١٩٠٠ هو تاريخ فاصل مصطنع . واذا اراد احدنا ان يعطي هذا الموضوع حقه توجب عليه ان يرجع الى فترة الثمانينات من القرن التاسع عشر [وبالمناسبة يحدد (روجر شتوك) في كتابه الموسوم «سنوات اللوائم» الذي يبحث في الادب الطليعي الفرنسي ، يحدد تلك الفترة بالسنوات الواقعة بين ١٨٨٥ - ١٩١٨] : هذا ينطبق خاصة على الادب الذي تمتد جذوره الى (بودلير) و(دستوفسكي) و(نيتشه) و(ابسن) و(كيركجارد) . ثالثاً ، لا اود ان اوحى بان حركة التجديد آنفة الذكر انتهت باندلاع الحرب . فقد استمرت الاسماء التي استشهدت بها في العطاء باجلى صورة في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن واستمر ذلك العطاء حتى الحرب العالمية الثانية .

مع ذلك ، وبعد ان قلت كل ما عندي ، من المؤكد ان اعمال الافراد والمجموعات التي ذكرتها جعلت فترة ما قبل الحرب العالمية الاولى ليست من اعظم الفترات ابداعاً واصالة حسب بل انها أتت بتغيير شامل للادراك والمشاعر ، كما كانت الحال بالنسبة الى الحركة الرومانسية والثورة العلمية في القرن السابع عشر وعصر النهضة . لقد اقتنع الكثير من الذين انضموا الى تلك الحركات بانهم كانوا يعيشون بداية عصر جديد حقاً ، واعتقدوا بانهم كانوا يطورون الوسائل في النظر الى العالم المادي ، فنياً وعلمياً ، كانوا يأتون بوسائل جديدة تساعد على فهم الانسان والمجتمع ، وبانهم اتوا باشكال جديدة للتعبير عما رأوه وشعروا به . لقد كانت معتقداتهم ومواقفهم هذه مختلفة تماماً عن تلك التي كانت سائدة في النصف الثاني من القرن الماضي ، ولم يكونوا مخطئين فيما ذهبوا اليه . ان الزمن هو الحكم الفصل في التجديد : كم عدد «الموجات الجديدة» التي حدثت في المائة او المائة والخمسين سنة الماضية والتي لانزال نتذكرها حتى الان؟؟!! مع ذلك ، لقيت فترة السنوات الاولى من القرن العشرين الخطوة من لدن الزمن ، اذ ظلت اعمال تلك الفترة محتفظة بزخم المواجهة والاثارة الاصيل . فمن اراد فهم اصول فن القرن العشرين وفكره وعلمه عليه الرجوع الى تلك السنوات . لم تكن نشاطات تلك الفترة تسيير بوتيرة منتظمة ، بل كانت تحدث كالطفرات الجريئة . ومما يزيد تلك الابداعات فخراً هو ان الاجيال القادمة افادت منها بعد ان هذبتها وطورتها .

ليس من الدقة في شيء ان نحاول تكثيف التغيير الذي حدث في تلك الفترة في كلمات معدودة . كانت فترة تشابكت فيها التيارات والامزجة وامتلأت بالمتناقضات شأنها شأن اية فترة تعيش التغير الحضاري . انها شبيهة بتلك الفترات المعقدة التي نضغظها ونسميها من باب التبسيط بـ «عصر النهضة» و«فترة التنوير» و«الفترة الرومانسية» . كان هناك تشابه كبير بين العلماء الذين حطموا المواقف السائدة من العالم المادي والرسامين الذين حطموا المواقف السائدة من العالم الخارجي الممثل بالفن . ففي كلتا الحالتين لم يأت ذلك التحطيم بالبديل الخلاق . من المؤكد كان جو العمل السائد حينئذ ذا طابع تجديدي وتجريبي اصيل ، واستمر هكذا دون ان يأتي بقناعات ثابتة او بنماذج تُحتذى في مضمار الاشكال الفنية اولغة التعبير . لقد تحطمت النماذج القديمة ولكن . . . اين البديل؟؟

الا أن من المؤكد ان تحطيم تلك النماذج في الحقول المختلفة الذي جاء في فترة زمنية واحدة تقريباً، لم يكن عرضياً، بل كانت له اسبابه وبواعثه . دعني ارجع الى تلك الصورة المزدوجة التي بدأت بها حديثي . فالجانب الاول من تلك الصورة يظهر مجتمع السنوات الاولى من هذا القرن، ذلك المجتمع الذي كان يتغير بسرعة بسبب الاختراعات العلمية والنمو الاقتصادي والتوتر السياسي . اما الجانب الاخر من الصورة فيمثل كيف يمكن ان يخلق خيال الفنان اشكالا ثورية جديدة في التعبير . لا يمكن ان يعمل خيال الفنان او الكاتب او المفكر المبدع في الفراغ وعشوائياً من المحتمل ان فناني السنوات الاولى من القرن العشرين وكتابها ومفكريها كانوا يمتلكون الادراك العالي والمتطور، وهذا ما اهلهم لان يكونوا متجاوبين مع الاتجاهات والصراعات الاجتماعية والاخلاقية والفكرية والروحية التي كانت تلوح في الافق . لذلك بداوا يفتشون عن لغة واشكال جديدة ليعبروا بها عن تلك الصراعات والاتجاهات وليكونوا سابقين لزمانهم . يذكر (فلاديمير تاتلين) في معرض حديثه عن ولع روسيا الثورة بفنون «التجريديين» وافكارهم : «اننا خلقنا الفن قبل ان نخلق المجتمع»، وكان مصيباً في ذلك . وأفضل الامثلة على ذلك ولع المهندسين والمصممين . بقدرة الالة على الانتاج ومحاولاتهم خلق فن معماري وتصميمي يناسب العصر التكنولوجي الذي كان وشيك الولادة وقتئذٍ . كان هناك، في الوقت نفسه، رد فعل الرسامين التعبيريين العنيف ضد الحضارة التي اتت بكل ما يجرد الانسان من صفاته الانسانية وبكل ما يولد

عنده الشعور بالعزلة وعدم الطمأنينة . اذن ، كانت هنالك ردتا فعل متعاكستان تجاه تلك النزعات التي استهدفت خلق مجتمع تكنولوجي متحضر ظاهرياً ، مجتمع «اوربا بايدكر Baedeker's Europe» (*) ان ما يربط هذه الحركات الجذرية الجديدة في الفن والفكر والادب والعلم ببعضها هو الوعي بالمستقبل . لم يفهم ما قالته تلك الحركات اويصغي اليها سوى القلة في ذلك الوقت . وبعدئذ ، اي بعد ان اكتسحت الحرب الكونية الاولى النظام القديم للمجتمع الاوربي وحطمت قيمه ، اعترف الناس بقدرة خيال الرسامين والشعراء والعلماء والمفكرين على استشراف العالم الجديد وخلق سلفاً ، ذلك العالم المضطرب والمفكك الذي لا نزال نعيشه الان .

ب - عقل الحداثة

جيمس ماكفارلن

- ١ -

في عام ١٨٩٣ علق (هيو كوفون هوفمانسثال) على الحداثة وقال بكل ثقة انها تعني شيئين منفصلين ومتميزين . ليس هذا الموقف الواضح والواثق من الامور الا احد الاسس التي قامت عليها الحداثة . لقد شرح (هوفمانسثال) معنى الحداثة وقال انها تعني اما التحليل والتأمل وإما الهروب والخيال واطلاق العنان للأحلام :

«اليوم ، شيان يدوان محدثين : تحليل الحياة من جهة والهروب منها من جهة اخرى . . . يتطلب تحليل الحياة الجهد الفكري المضني ، في حين يتطلب الهروب الحلم . فالاثاث القديم هو حديث وكذلك اضطراب الاعصاب . (پولر

* سلسلة من الكتب والادلة السياحية التي كان يصدرها في المانيا رجل اسمه (كارل بايدكر ، ١٨٠١ - ١٨٥٩) للتعريف بالبلدان الاجنبية - المترجم .

پورجيه) و(بوذا) محدثان وكذلك فلق الذرة وممارسة العاب الكرة . ان تحليل
الامزجة والآهات، والشكوك وكذلك الرضوخ لسلطان الجمال والالوان والبلاغة
والمجاز، هذه كلها امور حديثة^(١)

تريد هذه العبارات ان توضح بايجاز مفهوم الحداثة الذي ظهر الى الوجود، لكنه ظل غير
واضح في دلالاته . وتفسر هذه العبارات ايضاً معنى الغاية من العالم بتفسيرين شاملين -
الاول تفسير ميكانيكي والثاني حدسي .^(٢) ظل هذان التفسيران متباعدين عن بعضهما في
القرن التاسع عشر . وجاءت اغلب منجزات القرن التاسع عشر الفكرية بفضل ذلك التنافس
الخلاقي بين هذين الموقفين الفكريين المتناقضين . اما الموقف الجديد فهو التوفيق بينهما .

بعد مرور اربعين سنة على ذلك، اي بعد ان بلغت الحداثة ذروتها، نجد (فرجينيا
وولف) تشير في روايتها الموسومة «الامواج» (١٩٣١) الى الطريقة الغريبة التي تلقى فيها
(برنارد) نبأ موت (پرسفال)، لقد تلقى ذلك الخبر المحزن في اليوم نفسه الذي ولد فيه ابنه :

«هذه هي حال الخليط الغامض، هذه هي حال الامور المعقدة .» لقد اخذ (برنارد) يسرح
بافكاره : «عندما نزلت السلم لم اكن اميز بين الحزن والفرح» . تعيد هذه العبارة الى
الاذهان ما قاله (هوفمانستال) بخصوص التسعينات من القرن الماضي، تعيد الى الاذهان
ذلك الخلط والتزاوج العصي على الاستيعاب بين مفهومين ساعد تركيب اللغة اليومية على
الفصل والتمييز بينهما . ان حيرة (برنارد) في استيعاب معنى ذلك الخليط المعقد (بين
الحزن والفرح) هو اعتراف صريح بعجز العقل عن ادراك بعض الامور . ولا يتحقق هذا
الادراك، كما يؤكد ذلك (رلكه) بشدة، الا بالممارسة . يحتاج العقل الى التمرين لكي تتهيأ
له وسائل الادراك : «مَدَّنْ قواك حتى تكون قادرة على التوصل الى ادراك المتناقضين» .^(٣) ان
احدى الخصائص البارزة للحداثة هي التأكيد على اخضاع العقل لهذا النوع من التمرين .
لقد اصبح الشعر «صراعاً لا هوادة فيه مع الكلمات والمعاني» كما اصبح اجهاداً وتعذيباً

١ - هيوكون هوفمانستال، «كابريل دتزيو» في الاعمال الكاملة (ستوكهولم، ١٩٤٦) الجزء الاول، ص ١٤٩ .

٢ - ما يريد (هوفمانستال) قوله هو «يكون ادب القرن التاسع عشر شاهداً على التنافر الحاصل بين الحدس الجمالي الانساني
وميكانيكية العلم» . (انظر: العلم والعالم المعاصر (كيمبرج، ١٩٢٧) ص ١٠٨ .

٣ - ر. م رلكه، مختارات (لايبيك، ١٩٣٨)، الجزء الاول، ص ٣٦٤ .

للقوى العقلية من اجل الوصول الى مرحلة الادراك . وضربت التعريفات القديمة والتقليدية لمعنى الشعر عرض الحائط - نلم يعد الشعر «فيضاً عفويّاً لمشاعر عفوية» او «اجود الكلمات في اجود نسق»، بل اصبح يقول «مالا يقال»، اي اعطيت له خاصية المرونة العقلية . يبدو ان جميع فنون تلك الفترة وادابها اصبحت ترمي الى اجهاد العقل الى درجة لا تصدق .

- ٢ -

ظل الموقفان المتناقضان من العالم اللذان شخصهما (هوفما نثال) في عام ١٨٩٣ بعيدين عن الدراسة والتقويم حتى بداية القرن العشرين . لقد عصفت الريح بكثير من مبادئ القرن التاسع عشر وانظمت الفلسفة الفردية بعد ان مرت باطوار من التفحص والتشكيك . مع ذلك ، ظلت العلوم الطبيعية وطرق البحث العلمي تتمتع بمنزلة عالية . ونظر المثقفون الى الفلسفة الوضعية والنفعية والى الحركة الطبيعية في الادب نظرة اكبار واجلال . مع ذلك ظلت الارجحية للفرضيات العقلية والفكرية الصرف التي تشكل اساس بناء كل الفلسفات . ولا يسعنا هنا الا ان نقدم ثباً بانجازات القرن التاسع عشر العلمية ، ليس انجازات تلك الفئة التي أتت بنظرات جديدة عن طبيعة العالم المادي حسب ، انما انجازات الفئات الاخرى ايضا التي هيأت سبل الرفاه للفرد والمجتمع وأضفت هالة من الاحترام الدائم على التقاليد العلمية السديدة .

لقد حقق بتلك الانجازات علماء مثل : (چارلس لايل) في حقل العلوم الجيولوجية ، (بنسن) و(كرچوف) في حقل علوم التحليل الطيفي ، (مندل) في علم الوراثة ، (جول) و(لورد لكفن) و(هولمولتن) في الديناميكية الحرارية ، (اورستيد) و(فاراداي) و(كلارك ماكسويل) و(هرتز) في حقل المغناطيسية الطبيعية . وكان لأعمال (دارون) وافكاره دور فاعل في دفع عجلة التقدم العلمي الى امام في التسعينات من القرن الماضي . طرح (دارون) الكثير من الاراء العلمية المسندة والموثقة في الاصطفاء الطبيعي (Natural Selection) وفي تأثير العوامل البيئية في الكائنات . وافاد العلماء من تلكم الاراء واخذوا يطبقونها ليس على الظواهر الطبيعية حسب ، بل على الظواهر الاجتماعية ايضاً . واحتلت نظريته الموسومة بـ (الاصطفاء الطبيعي) التي لخصها في كتابه «اصل الانواع» و«سلالة الانسان» ، منزلة

مساوية للمنزلة التي احتلتها نظرية الجاذبية لـ (نيوتن) ونظرية «المتسق Uniformitarian» في علم الجيولوجيا.

ان النجاح المطرد لطرق البحث العلمي القائمة على جمع التفاصيل والمعلومات الدقيقة وفحصها علمياً، ثم تعميمها كظاهرة، شجع ذلك النجاح العلماء على دراسة طبيعة السلوك الفردي والجماعي من جهة، وعلى دراسة اسس الوجود الفني والحضاري من جهة اخرى. لقد اعتقد علماء الاجتماع في القرن التاسع عشر اعتقاداً راسخاً بإمكانية تطبيق القوانين العلمية العامة للعالم المادي نفسها على ظواهر الناس السلوكية مستخدمين في ذلك الادلة والبراهين نفسها. وهذا ما نجده، على سبيل المثال، عند (اوگست كونت) الذي درس التجارب الانسانية الحقيقية بعد ان نفر من كل الظواهر الميتافيزيقية والصوفية الخارقة. انه يعتقد بوجود عالم وضعي (Posivist) شامل يتكون من نظام منسق وليس من مجموعة من الافراد ذوي الارادة القوية ويعتقد ايضاً بان هذا العالم تحكمه قوانين عامة مشخصة اساسها العقل. فبفضل (كونت) ومن تأثر به اخذت الدراسات الاجتماعية المسار نفسه الذي اتخذه العلم.

نجد ايضاً هذا الاخلاص نفسه للامور التجريدية العامة والمصنفة في المنهج الفكري لـ (تين). جاهر (تين) بعدائه للرومانسية وعدّها حركة قائمة على التكلف الفارغ غير الواعي. إن الادب، بالنسبة اليه، لا يمكن ان يكون عاملاً اجتماعياً فاعلاً يساعد على صياغة قدر الانسان، بل انه نتاج اجتماعي لا علاقة له بالموهبة او حتى بالارادة الفردية: الكاتب العظيم نتاج مجموعة من العوامل الخارجية المتعددة. ولا تظهر الاناقة والجمال، بالنسبة اليه ايضاً، الا بسيادة العقل - كان يكرر، كالمعتاد، عندما كان يستهويه شيء جميل: «انه جميل جمال القياس المنطقي».

كان موقف (بكل) هو نفسه موقف (تين) المعادي لدراسة مشاعر الافراد ودوافعهم، فقد عدّها بعيدة كل البعد عن الحقيقة. اعتقد، كما اعتقد الكثير من مفكري القرن التاسع عشر، بان الفرد لم يؤد اي دور يذكر في دفع عجلة التقدم الانساني الى امام، مقارنة بالدور الكبير الذي أدته الجماعة. لقد رغب في تأسيس ما يمكن تسميته بعلم التاريخ وقد دفعته تلك الرغبة الى ان يعتمد البراهين المتأتية من الارقام والمعدلات الاحصائية. وشعر بان

ذلك اضمن الطرق لايجاد القوانين العامة التي تحدد مسار التقدم الانساني ، واعتقد ايضاً بان تلك القوانين العامة يجب الا تقل صرامة عن القوانين العلمية التي تحكم العالم المادي .

لقد تميزت مساعي صناع الانظمة الفلسفية في تلك العقود من السنين بتحبيذها فكرة دمج المعارف التجريبية في بعضها، وهذا ما نجده في افكار (هربرت سبنسر) . نشر (سبنسر) «علم السكون الاجتماعي» (١٨٥٠) و«مبادئ علم النفس» (١٨٥٥)، ثم أتبعهما كتابه الثالث الموسوم بـ «الفلسفة الدمجية» المؤلف من عشرة اجزاء والذي انتهى من تأليفه في عام ١٨٩٦ . اذا قرأنا هذه الكتب فاننا نعثر على ايمان الكاتب العميق بالتقدم القائم على اسس العقل والعلم . لقد اتهم كتابه الاخير بعدم الالتزام بالمنهج العلمي الاكاديمي ، مع ذلك ، يتضمن الكتاب مقولات علمية رصينة . مهد هذا الكتاب الطريق لتطبيق فرضيات نظرية الارتقاء البيولوجي على القضايا الحياتية الاخرى . ويعبر الكاتب في هذا الكتاب عن ايمانه بان مجموعة التفاصيل لا بد من ان تبعدك عن الطبيعة الجوهرية للوجود ، وبان الشيء يستمد اهميته من ذاته ويعتقد بان جهد الكاتب يجب ان ينصب على ابراز الاهمية المخفية لذلك الشيء عن طريق احاطته بالامور الفكرية والحضارية .

هكذا كانت حال تراث تلك الفترة الفلسفي . كان تراثاً ذا اتجاهات وضعية ، تحليلية ، موضوعية ، تعميقية ، منطقية ، مطلقة ، غير ذاتية ، جبرية ، فكرية وميكانيكية . انعش ذلك التراث آمال الحركة الطبيعية الادبية التي ماتت في عام ١٨٩٣ من كثرة ما وجه اليها من اتهامات . لقد شرعت تلك الحركة في مزاوله ابداعاتها الحضارية المعقدة النابعة من العقل والفكر .

وعلى الرغم من تلك الانجازات العلمية البارزة والجديرة بالاعجاب ، الا ان الربع الاخير من القرن التاسع عشر شهد اهتماماً بـ «الظواهر القابلة للنقاش debatable phenomena» كما اسمتها «جمعية الابحاث النفسية» التي اسست في عام ١٨٨٢ . عندما تأسست «الجمعية الثيوصوفية في امريكا» في عام ١٨٧٥ بدأ الاهتمام يتحول من الجماعات الى الافراد . اخذت تلك الجمعية توجه الاهتمام الى طبيعة الشخصية الفردية وتطورها وشجعت الابحاث الجادة في «القوى الخفية التي يمكن اخضاعها للسيطرة الفكرية (occultism)» ، وفي

كل ما هو غامض وغير عقلاني وغير وضحي ، هذه الامور التي شغلت بال المفكرين والكتاب كثيراً . لقد استمدت « الشيوصوفية » الكثير من معتقداتها من مصادر شرقية ، وبخاصة المصادر البوذية والفيدائية (Vedic) واليونانية ، وكانت تعنى بتغيير الفرد وليس الجماعة . وعدت ذلك التغير مفتاح التقدم الانساني .

ارادت تلك الفلسفة ان تعيد النظر في اهداف الفرد وبواعثه من اجل تغيير سلوكه اليومي وافكاره وحتى طريقة كلامه . وجاء كتاب (ماكس سترابنر) الموسوم بـ «الفرد وصفاته المميزة» (١٨٤٥) ليؤكد هذا الاتجاه الى «الفردية» الذي كان (هنري ماكاي) يتحمس له وكان لتوضيحه الفضل في رواجه . اكد هذا الكتاب مبدأ الفوضوية (anarchism) المتمثل في تركيزه على الحرية الفردية بدلاً من التقييد الاجتماعي واكد اطلاق العنان لقدرات الانسان الذاتية التي يسيرها فهم الانسان لذاته ، كما اكد اعادة الاعتبار الى الفرد والى سيادة التفكير الذاتي . وفي الوقت نفسه كان هناك اهتمام متزايد بدراسة مشاكل اللاوعي والعقل الباطن للنفس العليا ، وبخاصة دراسة طبيعة تأثير عقل انسان معين في عقل انسان اخر ومدى نجاحه . ان من ابرز «الظواهر القابلة للنقاش» التي نادت بها «جمعية الابحاث النفسية» كانت دراسة المشي اثناء النوم somnambulism والارواحية (animism) (*) والتلقائية الفنية (automatism) (*) وتوارد الخواطر (telepathy) والهلوسة .

الا ان ما كان يميز هذا الفيض من الابحاث ، التي اكدت رصانة الظواهر اللاعلمية واللاوضعية واللاعقلية ، هو اعتمادها الطرق العلمية التقليدية في اثبات فرضياتها وطروحاتها . يدعي (ادورد ثون هارتمان) مؤلف كتاب «فلسفة اللاوعي» ، الذي اعيد طبعه ما لا يقل عن عشر مرات على امتداد احدى وعشرين سنة ، يدعي انه استخدم وسائل العلم الاستقرائي (Inductive science) في ابحاثه . لقد قامت اغلب ابحاث الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي على اسس علمية تقليدية نجد هذا في ابحاث (چاركوت) في الهستيريا

* الارواحية (animism) : الاعتقاد بان النفس او الروح هي القوة المركزية التي تنظم كل ما في الكون ، لا بل الكون نفسه . - المترجم .

** التلقائية الفنية (automatism) : مبدأ يقوم على اعطاء الفرصة للمشاعر والافكار المكبوتة وغير الواعية للتعبير عن نفسها فنياً ، وذلك عن طريق تجنب التفكير الواعي المنظم - المترجم .

والتنويم المغناطيسي وفي ابحاث (ليبو) وكذلك في ابحاث (بيرهايم) الذي درس موضوع الايحاء (١٨٨٤) واصر على عده قضية نفسية وليست فسيولوجية، واخيراً في ابحاث (لومبورسو) الذي درس حالات العقل الاجرامية وكذلك الشذوذ العقلي . وعلى الرغم من الادعاء بجدوائية اللاعلم واللاعقل ، الا ان السيادة ظلت للعلم والعقل .

عندما بدأ المفكرون الاوربيون يواجهون تحدي التسعينات اخذوا يشككون في سيادة طرق البحث العلمي ويعترضون عليها . وافضل من يمثل هذه المجموعة هو (برونيتير) . بدأ هذا الرجل حياته العلمية وهو مؤمن بوجوب التطبيق الواضح لمبادئ الارتقاء على علم الاحياء والادب على حد سواء ، الا انه ارتد عن ذلك ليعلن عداؤه لكل الموازين العلمية ويرفع شعار «افلاس العلم» ، الشعار نفسه الذي روج له (برونيتير) ، ولينادي باحلال الحدس الصرف محل العلم الوضعي الصرف .

- ٣ -

أريد للتغيير في التسعينات من القرن الماضي ان يتم عن طريقين : الاول ، وضعي صارم والثاني ، مرن و«قابل للنقاش» . نجد في الطريق الاول بصمات فلسفة (تين) التي تؤكد اهمية «البيئة» و«اللحظة» في ايجاد الضغوط الحضارية والاجتماعية واما الطريق الثاني فكان الطريق الذي افتتحه ودشنه (نيتشه) .

لا يحفى ان ابعاد الزمان والمكان بدأت تتغير . لقد تقلصت المسافات بفضل التطور الذي حدث في ميدان المواصلات ، واخذت الاحداث تجري بسرعة انسجاماً مع ايقاع الحياة السريع . زادت فرص التقارب بين الشعوب مما ادى الى تبادل الافكار والاراء بينها بسرعة . فلقاءات الفنانين والكتاب والمفكرين مع بعضهم (وبخاصة في باريس ولندن وبرلين) خلقت جواً من الامة التي هي ، بحد ذاتها ، احدى سمات الحداثة وحسناتها كانت هناك حركة دائبة في ميدان الترجمة ، فما يكاد يصدر كتاب حتى تتبعه ترجمة جيدة له في وقت قصير . اخذ الناس يميلون الى تأييد رأي (غوته) الداعي الى ايجاد «ادب عالمي Weltliterature» . كان هناك نشاط متزايد واضح في «حركة المرور» الفكرية وفي «التجارة» الايديولوجية وكذلك في «التبادل» الحضاري .

انتجت احداث التسعينات من القرن الماضي ضغوطاً نفسية معينة ادت الى خلق جو من نفاذ الصبر والاحباط المتزايدين وادى ذلك الجو النفسي السلبي الى ازالة القديم ليحل الجديد محله . لذلك كانت الثورة ، وبخاصة في المانيا ، هي الطابع المميز للجو الحضاري . فقد هوجم الادب التقليدي القديم ليحل محله ادب حديث ، وهذا الحديث اصبح ، بدوره ، تقليدياً بصورة سريعة تدعو الى العجب . لم تكن تلك الثورة ثورة شكلية بل ثورة استهدفت التغيير الجذري . لذلك نجد في ذلك الوقت مواقف ووسائل جديدة للاستكشاف ، كما نجد قيماً جديدة . كان هناك تأليه لكل ما هو غير لائق وصارم . كان الفنانون والمفكرون قادة تلك الثورة كما يقول (صامويل لبلنسكي) في كتابه الموسوم «ميزان الحداثة» . لقد انتمى بعض المفكرين الى الماركسية واخذوا يؤكدون صفة التغيير التاريخي لتحقيق اهداف واقعية محدودة . ونجد بعضاً منهم يعتنق المذهب الشيوصوفي او يمارس النباتية . وتأثر الكتاب كالمعتاد ، بتلك الاتجاهات السياسية والفلسفية التي قادتهم الى الانتماء الى التجمعات والاحزاب السياسية ، واخذوا يصدرون البيانات وينشرون التصريحات مؤكدين فيها تضامنهم مع بعضهم واستنكارهم «الطرف الاخر» . من جانب اخر ، اخذوا يطمحون الى اصلاح الحياة في المدن وحل المشاكل الصناعية الذي لا يتحقق الا عن طريق التغيير السياسي وينادون بذلك .

كان ذلك الوضع مهياً للترحيب والتأثر بافكار (نيتشه) ، ذلك التأثير الذي يمكننا تحديده تاريخياً بدقة . كتب (نيتشه) الكثير في السبعينات والثمانينات ، مع ذلك ظل مجهولاً تقريباً حتى شهر ايار من عام ١٨٨٨ ، ذلك الشهر الذي شهد سلسلة من المحاضرات التي القاها في كونيهاكن الناقد الدانماركي (جورج براندز) وكلها تدور في محور واحد - نيتشه . وجه (براندز) في تلك المحاضرات اللوم الى الالمان لانهم تنكروا لتلك الموهبة الالمانية الكبيرة وتجاهلوها . بفضل (براندز) انتشر صيت (نيتشه) ليعم اسكندنافيا ومانيا واوروبا كلها وليؤثر في (سترنبرك) وفي الادباء الطليعيين الالمان . وعلى الرغم من نبرة الشعور بالعظمة التي تضمنتها رسائل (نيتشه) الى (سترنبرك) و(براندز) في عام ١٨٨٨ ، الا انها تضمنت نبوءات تحققت بعدئذ . ففي احدى الرسائل التي كتبها في شهر كانون الاول من ذلك العام ، اعلن (نيتشه) عن وشك انتشار مبدئه الداعي الى «اعادة تقويم القيم» و«انني اقسم بان اضطراباً

عنيفاً بسببي سيعم العالم خلال العامين القادمين». وفي الشهر التالي كتب الى (سترنبرك) إنه يشعر بان له القدرة «على ان يفلح العالم فلعيتين». ولقيت رؤيته وقناعاته الراسخة بان التاريخ البشري وصل الى المحطة الاخيرة من الاضطراب الحضاري ولا بد من ان يعاد النظر في جميع القيم الانسانية، لقيت تلك الدعوات تجاوباً مع مطامح الرجل الغربي في تلك السنين. وكان لموقفه المعادي للقيم الروحية ولدعوته الى ما اسماه (براندن) بـ «التطرية الارستقراطية» (هذا المصطلح الذي افرح نيتشه) ولتشكيكه الظالم وغير العادل بافكار القرن التاسع عشر ولاستنكاره الاخلاق التقليدية، كان لكل هذه الاراء صداها عند جيل نهاية القرن الماضي وجيل الحرب العالمية الاولى اللذين اقرا بالدور المؤثر الذي كان لـ (نيتشه) في الفترة الحديثة.

- ٤ -

ان من ابرز المسلمات السائدة في القرن التاسع عشر الايمان بان القيم الانسانية لا يحميها ويصونها الا المجتمع بمعناه الواسع. وكذلك الايمان بان الحقيقة متى ما ثبتت اصبحت مطلقة. (لم يكن نيتشه الانسان الوحيد الذي استنكر هذا الايمان)، فقد سبقه (ابسن) في ذلك، وبخاصة شخصية الدكتور (ستوكمان)، بطل مسرحية «عدو الشعب» (١٨٨٢). يؤكد هذا الطبيب باحتياج أن «الاجلبية لا يمكن ان تكون على صواب. انا ونفر قليل من الناس على صواب». ثم تستمر هذه المسرحية لتميط اللثام عن وجه الحقيقة الزائل: «على العموم، لا يتجاوز عمر الحقيقة السبع عشرة او الثماني عشرة سنة، وعلى الاكثر عشرين سنة. وقلما يكون عمرها اطول من ذلك». اما الفيلسوف (جورج سانتانيا) فقد نظر عبر القرن العشرين الى الوراء عاكساً ومتبنياً آراء الطبيب (ستوكمان). يقول هذا الفيلسوف إنه عندما كان شاباً يافعاً كان ينظر الى العلم كشيء مطلق ذي قوانين لا يطاقها التغيير. ولكن بعد مرور وقت قصير اخذت النظريات العلمية تمر باطوار من التغيير السريع. لقد رسمت صرخات الطبيب (ستوكمان) الغاضبة بداية تغير العقلية الاوربية الطويل والمعقد. وتبع ذلك التغير حالة من اللااستقرار الذي اخذ يميز تلك العقلية. في البدء اخذ المفكرون يركزون على تهشيم «الانظمة» و«الانماط» و«المطلقات»

دقيقة الصنع العائدة للقرن التاسع عشر وكذلك تهشيم الايمان بالقوانين العامة التي تحكم الحياة والسلوك . وتبعت مرحلة التحطيم تلك مرحلة اخرى هدفها اعادة تنظيم شظايا المفاهيم المحطمة (ومنها الكيانات اللغوية) لتحاشي ما اسماه بالنظام الجديد للواقع . لم يستطع حتى المذهب الطبيعي ، كما يقول (فليب راف) ، المشاركة في اعادة هذا التنظيم لانه اجهد نفسه في دراسة عالم طابعه الاستقرار النسبي . اما في المرحلة الثالثة والاخيرة ، فقد اخذت القضايا الفكرية تسير في طريق التغيير نفسه : تذوب وتمتزج في بعضها لتنتج شيئاً جديداً . لقد اخذ المفكرون بالاعتقاد بوجود اشياء متعاكسة في الحياة تسير بصورة لا منطقية (كما هي الحال في الاحلام) . وهذه الاشياء وحدها قادرة على جعل ادراك الظواهر المعقدة والمحيرة للحياة المعاصرة ممكناً .

ان اكثر اعمال (سترنبرك) الدرامية تقوم على اساس مبدأ وجود هذه الاشياء المتناثرة والمتعاكسة في الحياة . ففي المقدمة التي كتبها لمسرحية «الانسة جولي» ينبذ (سترنبرك) صراحة مفاهيم القرن التاسع عشر بخصوص الشخصيات الدرامية «الثابتة» التي تستمد هوياتها من مفاهيم الشر او الحسد او التعاسة المجردة . كما يعلن عدم ايمانه بوجود شخصيات نمطية تتحرك وفق مبدأ العلة والنتيجة ، شخصيات يمكن تحديدها او التنبؤ بما ستفعله ، لانها - كما يقول عن الشخصيات التي رسمها هو فعلاً - «شخصيات محدثة تعيش في فترة انتقالية اكثر هستيرية من الفترات السابقة» . لذلك تعمد جعل شخصياته «غير واضحة ومحطمة» : -

ان شخصياتي خليط من المراحل الحضارية الماضية والحاضرة ، نتف من الكتب والجرائد ، قصاصات من كتاب الانسانية ، اسمال بالية لملايس كانت براقعة في يوم ما ، انها كائنات مرقعة كالروح الانسانية .

كان الرأي التقليدي السائد في السنوات المبكرة للحدثة هو انه لا يمكن تنظيم الطبيعة البشرية وتصنيفها تحت عناوين محددة لا تقبل الجدل ، لانها طبيعة مراوغة ، محيرة ومتعددة الجوانب الى درجة لا تصدق .

تبني (سترنبرك) ذلك المبدأ القائم على عد الاشياء «مفككة» ، وكان بذلك قد نطق

٤ - فيليب راف ، الادب والحاسة السادسة (لندن ، ١٩٧٠) ص ٨٦ .

بلسان جيل كامل . لقد تخطى ذلك المبدأ كل الحدود السلوية لتلك السنوات وحاول تفكيك الاحداث اليومية المألوفة الى شظايا متعاقبة من اجل تسجيل الواقع تسجيلاً اميناً، كما هي الحال بالنسبة الى المذهب الطبيعي . وحاول ايضاً تسجيل اعمال العقل لحظة بلحظة، كما تفعل الحركة الانطباعية . كتب (كنت هامسن) في عام ١٨٩٠ موضحاً هذه النقطة بقوله: ^(٥)

«انها [اللحظات] تستمر ثانية، دقيقة . انها تأتي وتذهب سريعاً كالومض، لكنها تترك مجموعة من الاحاسيس والمشاعر. . . . انها تترك حشداً من الانطباعات المبهمة في الدماغ لا يمكن ملاحظتها او عدها . انها انطباعات لا يراها سوى الخيال عبر منظار مكبر . انها موكب الافكار والمشاعر الذي يسير بصورة عشوائية في طرق غير مطروقة، انها افعال الاعصاب، همس الدم، توسلات العظام، انها كل حياة العقل اللاواعية» .

يحاول كلا الموقفين [الطبيعي والانطباعي] النظر الى الحياة نظرة «مجهريّة» والنفوذ الى لبها من اجل التوصل الى مستوى من الادراك الادبي العميق والدقيق، ذلك المستوى الذي لا يمكن الوصول اليه عشوائياً وعفويّاً . ويكون كلا الموقفين ايضاً صدىً لافكار (بركسون)، مؤلف كتاب «الزمن والارادة الحرة» (١٨٨٩)، تلك الافكار التي تنادي باعتماد نوع من المنطق الذاتي الكامن في اعماق العقل والمختلف عن المنطق التقليدي . يتضح من ذلك ان المفكرين لا يزالون يكون كل الاحترام للعلم وطرق البحث العلمي وللتفاصيل . كما لا يزال هناك ولاء غير معلن للحتمية [الجبرية] وللسببية [العلية] . كان هناك عدااء واضح للتجريد والتعميم . كانت هنالك امور كثيرة ميزت الموقف الجديد، منها: الميل الى تحديد الظواهر المختارة، الاهتمام الشديد بجوهر الشخصية الفردية ثم العلاقات غير الثابتة بين الفرد و[المجموع] . فلم يعد التائهون والوحيدون والمنفيون والمشردون اناساً غير جديرين بالاحترام الاجتماعي، بل، على العكس، اصبحوا، بحكم غربتهم، يحتلون مكاناً مرموقاً وذلك لانهم، بفضل رؤاهم الذاتية، كانوا لصيقيين بالحقيقة . ففي نهاية القرن الماضي وبداية القرن الحالي اخذت الوصاية على وحدة الحياة وسلامتها

٥ - كنت هامسن، من حياة العقل اللاواعية (١٨٩٠) ص ٣٢٥ وما بعدها .

تنتقل من المجتمع الى الفرد - هذا الفرد القادر بالضرورة على اصفاء الشرعية على العالم بفضل جوهره الدفين وبصيرته النافذة . ونتيجة لذلك الوضع المتفكك، جاءت «الاسطورة» وقدمت نفسها كاحدى الوسائل الفعالة في فرض النظام على الاحداث اليومية المبتذلة عبر خلق نوع من الاجواء الشعاعية والرمزية، كما يقول (سورل) . من جهة اخرى، وفرت الاسطورة فرص «تعطيل العقل وتحرير الخيال الذي قتلته نزعة العالم الحديث العلمية»^(٦)، كما يقول (كيرمود) . تقوم الاسطورة اصلاً على اساس ذاتية غير علمية، على العقل الباطن وايحاءاته، لذلك ارادت ان تقدم رؤية جديدة تخترق واقع الظواهر الاجتماعية المؤرق . يقول (ت . س . اليوت) في معرض دراسته الاسطورة عند (جويس) انها: «احدى طرائق السيطرة والتنظيم واعطاء شكل واهمية للتاريخ المعاصر الذي يمتاز بالفوضى والعبث الظاهري»^(٧) . لقد أنجبت الاسطورة «نوعاً من التصوف الاجتماعي»^(٨) كما يقول (هيوز) . كان هناك ايمان سائد بان الكون مجموعة من الاشياء مرتبط بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً .

نعم كان ذلك هو ايمان الفلسفة الوضعية (Posivitism)^(*) نفسه، لكن الروابط اختلفت اذ ان الفلسفة الوضعية تؤمن بروابط عرضية وطارئة . قاد هذا الايمان المفكرين الى الغوص في اعماق تلك العلاقات الصوفية . اما موقف الشاعر تجاه تلك الاشياء فكان موقف «الشقيق الصامت لكل هذه الاشياء» ، فلم ينظر الى العالم كمجموعة من المصنفات والمفاهيم المجردة والقوانين العامة، بل عده مجموعة من العلاقات المتشابكة التي تهمة وحده، وعد عقله مركز تلك العلاقات ومنسقها . وقد ساعدته في ذلك الوسيلة التي تبنها الا وهي الاستعارة التي «تحدد العلاقات القائمة بين الاشياء والتي لم تدرك سابقاً، ثم تديم ذلك الادراك كما قال شلي سابقاً» . ونتيجة لذلك، كان الشاعر قادراً على تنسيق تلك العناصر المتباينة وتصنيفها في انماط تلائم التفكير الجديد . فاذا ما تركت عناصر العالم المتباينة

٦ - فرانك كيرمود، الالغاز وعيد الظهور (لندن، ١٩٦٢) ص ٣٧ .

٧ - ت . س . اليوت، «بوليسيس، النظام والاسطورة» في مجلة (دايل)، العدد ٧٥ (نيويورك، ١٩٢٣) ص ٤٨٠ - ٤٨٣ .

٨ - ستوارت هيوز، الوعي والمجتمع (لندن، ١٩٥٩) ص ١٧٦ .

* الفلسفة الوضعية (Posivitism) : فلسفة (اوگست كوت) التي لا تعير اية اهمية لكل تفكير تجريدي مطلق بل تركز على دراسة الوقائع والظواهر اليقينية حسب - المترجم .

تلك على وضعها المشرذم ستعم الفوضى . يريد (هوفمانسثال) من الشاعر ان يخلق «عالمًا من العلاقات المستمدة من الماضي والحاضر، من الحيوان الوحشي والانسان والحلم ومن الاشياء».^(٩) وبعد ربع قرن او اكثر من الزمن يأتي (ت . س . اليوت) ليقول شيئاً شبيهاً بقول (هوفمانسثال) آنف الذكر: «يقوم عقل الشاعر بعملية الخلط الدائم للتجارب المتباينة . تتسم تجارب الانسان الاعتيادي بالفوضى واللاتنظيم والتفكك، فهو (الانسان الاعتيادي) يحب ويقرأ (سبينوزا) ويسمع صوت الآلة الكاتبة ويشم رائحة الطعام المطبوخ في آن واحد . انها تجارب يربطها ببعض رابط . اما الشاعر فيستطيع التجاوب مع كل هذه التجارب في آن واحد ليخلق منها كلاً جديداً».^(١٠)

ان هذا الاتجاه الجديد الذي يحاول تنسيق العلاقات بين الامور غير المتناسقة وتوحيدها . . . اخذ هذا الاتجاه يطبق في مجالات الفن والعلوم الصرف ذلك لانه يعتمد النشاطات الحرة التي لا تقيدها ضوابط اجتماعية، كما يقول (اورتيكا كاست)^(١١) وقد كان للشعر الريادة في هذا المجال لانه حاول ربط الاشياء ببعضها متحدياً في ذلك المفاهيم التقليدية والقوالب اللغوية، وقد تبعته في ذلك الفلسفة والعلوم . اخذت الحواجز تدريجياً تزول بين الفاعل والمفعول به، بين الحدود التي رسمها (ديكارت) للاشياء، بين الانسان (المراقب) والطبيعة (المراقبة) . لقد اكد العلماء عدم جدوائية التمييز الجدي بين المكان والزمان من جهة، والعقل الذي تنعكس عليه هاتين الفقرتين (المكان والزمان) من جهة اخرى، فمثل هذا التمييز لا يساعد على توضيح الواقع المعاصر . يؤكد الفيلسوف (ارنست ماخ) وجود تشابك صميمي بين الاشياء الخارجية والداخلية : «ليس هناك من فاصل بين القضايا النفسية والقضايا المادية، لانه ليس هناك شيء اسمه «داخلي» واخر اسمه «خارجي» . كل الاشياء من صنف واحد واللحظة التي نراقب فيها هذه الاشياء هي التي تحدد كونها «خارجية» او «داخلية» . ثم يأتي (هايزنبرك) ليعترف بانه «لم يعد العلم يقف موقف المراقب للطبيعة، بل اصبح طرفاً في التفاعل الذي يحصل بينها وبين الانسان» .

٩ - هوفون هامسثال، الاديب وهذا الزمان (فرانكفورت، ١٩٥١) ص ٢٨٣ .

١٠ - ت . س . اليوت، «شعراء ميتافيزيقيون» في مقالات مختارة (لندن، ١٩٣٢) ص ٢٨٧ .

١١ - اورتيكا كاست، الموضوع الحديث (لندن، ١٩٣١) ص ٢٠٠ .

لم يسلم العلم من تأثير الشعر، فقد اخذت مفاهيم علمية كثيرة تتخذ طابعاً شعرياً. وحدث كثير من التقدم في مجالات العلوم (ولا نقصد التقدم الذي حصل في مجال علم النفس حسب، بل حتى ذلك الذي حدث في مجال العلوم الفيزيائية التقليدية). حدث ذلك التقدم نتيجة للمسار الشعري، القائم على الحدس والخيال، الذي اتخذه العلم وهو اشبه ما يكون بصنع القصيدة. فقد توجب على الفيزيائي ان يعترف بوجود قوانين جديدة مزعجة بعيدة كل البعد عن دائرة المنطق والفطرة الحسية. اخذ العلماء ينظرون الى الاشياء عبر المكروسكوب والتلسكوب نظرة قائمة على التأمل الخيالي الشعري، مثلهم في ذلك مثل شاعر (هوفمانستال) الذي «يفلق الذرات ويلعب الكرة مع العالم». اذن، اخذ الشعر يغزو ساحة العلوم بطريقة لم تكن مألوفة سابقاً. اصبح عمل البيولوجي والرياضي يشبه الى حد كبير عمل الروائي. وساد الكثير من المفاهيم «غير العلمية» في ساحات العلم، تلك المفاهيم التي كانت بعيدة كل البعد عن الرصانة والدقة العلمية التقليدية. خذ على سبيل المثال مفهوم (فرويد) عن «تكافؤ الضدين» (ambivalence) وكيف انه صهر مشاعر الحب والكراهية في بودقة واحدة، وافكار (يونك) في علم النفس في «تحويل كل شيء الى ضده»، وكذلك العالم الفيزيائي الذي لم يعد يعترف بالحدود الفاصلة بين الكتلة والطاقة، بل اخذ يؤمن بوجود كيان يتضمن الكتلة والطاقة في آن واحد. علينا الا ننسى النظرية النسبية التي تقول ان بعدي المسافة والزمن هما بعد واحد وليس بعدين متناقضين كما كان يعتقد سابقاً. خذ كذلك افكار (مينكوفسكي) في علم الجبر التي تؤكد التواصل بين المسافة والزمن. لقد تغير شكل العالم كله بسبب هذه المعرفة الجديدة.

ونتيجة لذلك التغير الكبير الذي حصل في نظرة الناس الى العالم اخذ الحلم يحتل منزلة جديدة ومتميزة. ففي نهاية القرن الماضي، وعندما نشر (فرويد) كتابه «تفسير الاحلام» (١٨٩٩) اخذت نظريات (فرويد) تؤكد بالبراهين العلمية والسريية أن كثيراً من التفسيرات الشعبية لرموز الاحلام كان صحيحاً. فقد برهن ذلك العالم على ان عناصر الاحلام غير المترابطة والمشتتة يمكن ان تنتج «منطقاً» جديداً. نحن لا نستطيع ان نتذكر احلامنا بصورة واضحة نظراً لتفككها، ومع ذلك هي تكشف الكثير عنا وعن جوهرنا بصورة غير مألوفة. ان عناصر الاحلام غير المترابطة منطقياً تفتح الباب امامنا لمعرفة أعقد الامور وادقها بطريقة

موجزة ودقيقة، فلولا الاحلام لما عرفنا الكثير عن عمل العقل .
في الوقت الذي كان فيه (فرويد) منهمكاً في تجاربه السريرية عن طبيعة الاحلام، كان هناك كاتب مسرحي يحاول تطبيق منطق الاحلام على مسرحياته . وهذا الكاتب هو (سترنبرك) . نجد منطق الاحلام هذا في مسرحيته : «الى دمشق» (١٨٩٨) بجزأها الاول والثاني ، «مسرحية الحلم» (١٩٠٢) وكذلك في الجزء الثالث من «الى دمشق» الذي كتب القسم الأكبر منه في عام ١٩٠٠ لكنه لم ينشر الا في عام ١٩٠٤ . في المقدمة التي كتبها «مسرحية الحلم» يوضح (سترنبرك) اهدافه الدرامية قائلاً :

«في هذه المسرحية الحالمة، وكذلك في مسرحيته السابقة الاخرى «الى دمشق» حاول الكاتب ان يعرض الاشكال غير المترابطة للاحلام والتي هي منطقية في الوقت نفسه . فكل شيء يمكن ان يحدث، وكل الاشياء محتملة . ليس هناك شيء اسمه مسافة او زمن . يمكن ان «يحوك» الخيال انماطاً جديدة من خلفيات واقعية - يمكنه ان يحوك خليطاً من الذكريات والتجارب والافكار الحرة والترهات واموراً اخرى مرتجلة . فالشخصيات تنفلق ويتضاعف عددها مراراً، تتبخرو وتتبلور وتنتشر ثم تتقارب . وليس هناك من رابط بين هذه الاشياء سوى الحلم» .

ظل الكثير من فناني العقدين الاولين من القرن العشرين وكتابهما يعد الحلم النموذج الذي يتوحد فيه الواقع واللاواقع، المنطق والهلوسة، التافه والسامي . وقد جاءت السريالية لتعطي للحلم منزلة ما بعدها منزلة :

للحلم جانبان : الاول يتمثل بالاهتمام البالغ بالتفاصيل ، والثاني يتمثل بخلط العلاقات القائمة بين تلك التفاصيل وجاءت السريالية لتستنسخ هاتين الميزتين للحلم ولتجعلنا نشعر باننا نعيش في مستويين مختلفين وفي عالمين مختلفين وبان هذين المستويين والعالمين يتداخلان ويتشابكان مع بعضهما تشابكاً تاماً حتى اننا لا نستطيع ان نميز ايهما يتبع الاخر او ايهما ينفر من الاخر . من المؤكد ان فكرة ثنائية الوجود او فكرة وجود المتناقضات ليست من الافكار غير المألوفة لنا . . . الا ان المعنى المزدوج وازدواجية الوجود والاحاييل والاغراءات التي تضعها الظواهر

الطبيعية امام الادراك الانساني - كل هذه الامور لم تُسَبَّرْ بذلك العمق الذي سبرته
السريالية الان.^(١٢)

- ٥ -

لقد تطرق (كوتفريدبن) الى الموضوع نفسه باسلوب مقتضب ومحكم :^(١٣) «امتاز القرنان
الثاني عشر والثالث عشر بتسجيد الحب العذري ، وامتاز القرن السابع عشر باضفاء الصفات
الروحانية على كل ما هو فخم وبهي ، وامتاز القرن الثامن عشر بعلمنة المعرفة . اما القرن
الحالي فيستاز بالاتيان بما يكافىء بين الضدين عن طريق الدمج بين الشيء وضده . هناك
من الشواهد ما لا يعد ولا يحصى . خذ ، على سبيل المثال ، رواية «دميان» لـ (هسه)
(١٩١٩) . نجد في هذه الرواية الاله «أبراكسس» : انه رجل وامرأة ، شيطان واله في ان
واحد . عندما يطل علينا بطلته فانه يفرض علينا مشاعر السعادة والارهاب في آن واحد . خذ
ايضاً رواية «يوليسيس» لجويس ، فعندما تنظر (بيلا) الى (بلوم) وتسأله بلهجة الاعجاب اذا
كان يتذكرها ام لا ، يجيبها بـ «نعم ، لا» . بعدئذ نجد هذه المرأة المسترجلة نفسها ذات
الشوارب الظاهرة للعيان تتحول الى رجل متخنث ذي شعر قصير . خذ ايضاً تفسير (رلكه)
للمعنى الكامن في اعماله : «مراثي ديونو» و«اناشيد مهداة الى اورفيوس» ، فهو يقول ان هذه
القصائد تعبر عن «وحدة الرعب والسعادة» وكذلك عن «الوحدة بين الحياة والموت».^(١٤)

اذا كانت الصفة الغالبة للحدائث هي المزج وعدم التمييز بين الرفض والقبول ، الحياة
والموت ، الرجل والمرأة ، الارهاب والسعادة ، الجريمة والعبادة ، الاله والشيطان ، عندئذ لم
تأت الحدائث بما هو جديد الا قليلا . ان فكرة التوفيق بين الاضداد قديمة قدم
(هيروقليدس) . يذكر (هوسر) أن فكرة التوفيق بين الاضداد جاءتنا من فلسفة (نيقولا
القوصي) ومن (جيوردانو برونو) . وقد ذكر هذا المفهوم بطرق مختلفة ، في القرن التاسع
عشر : فقد اكتشف (شلنك) مكاناً لا يصله الانسان ، مكاناً يحيطه الظلام ويصعب فيه

١٢ - آ. هاوس ، التاريخ الاجتماعي للفن (لندن ، ١٩٥١) ، الجزء الرابع ، ص ٢٢٤ .

١٣ - كوتفريد بين ، الاعمال الكاملة (ويسباون ١٩٥٩) الجزء الثاني ، ص ١٥٦ .

١٤ - ر. م. رلكه ، رسائل (ديسبادن ، ١٩٥٠) ، الجزء الثاني ، ص ٣٨٢ .

التمييز بين ما هو موضوعي وما هو ذاتي . واكتشف (غوته) في الطبيعة قوة «شيطانية» خارقة تتألف من المتناقضات القسرية والضرورية . ودرس (هيغل) «المطلق» حيث تعايشت فيه ليس الاشياء المتعاكسة حسب، بل حتى المتناقضة . اما (كيركجارد) فقد طالب الانسان بالقفز من فوق هاوية المتناقضات الظاهرية .

اذا اسمينا هذه الظاهرة للحدثة بـ «تكافؤ الضدين» ، كما اسماءها (بين) ، فاننا نكون قد ابتعدنا عن الدقة . في الحقيقة ، لا نستطيع ان نعثر في قواميسنا على كلمة واحدة تتضمن كل هذه المعاني المتناقضة والمتعاكسة والمتضادة والمزدوجة والمتباينة وتتضمن كذلك فكرة (ارسطو) التي تقول : «يمكن للاشياء المتناقضة ان تنتج اعلى درجات التناغم والانسجام» ، وتتضمن ايضاً افكار (فرويد) و (ينك) في «تكافؤ الضدين» في علم النفس . ما يميز الحدثة ويعقدها هو انها تبدو كأنها تطالب بالتوفيق بين مسارين مميزين متناقضين . فمن جهة ، تعترف الحدثة بشرعية الثرلية (Synthesis) الهیغلية العقلية الميكانيكية التي تنتج وحدة متسامية تحافظ على جوهر العنصرين المتنازعين ، بينما تحطمهما ، في الوقت نفسه ، ككيانين منفصلين ، كما هي الحال بالنسبة الى أحد شخوص مسرحية «الى دمشق» لسترنبرك التي لا يمكن ان نفهمها ما لم نطبق عليها تركيبة (هيغل) المتكونة من «نعم» و «لا» في ان واحد :^(١٥)

الطريحة : اثبات . النقيضة : رفض المزج : الاستيعاب . . . انت تبدأ حياتك بقبول كل الاشياء ثم تستمر في العيش لترفض كل الاشياء . إنه حياتك الان عبر استيعابك كل الاشياء . كن ذا جانب واحد لا اكثر ولا اقل . لا تقل : «اما . . . أو» ، بل قل عوضاً عن ذلك : «كلا . . . و» !

وفي الوقت نفسه ، يبدو ان عقل الحدثة في حاجة الى الاقرار بمبدأ (كيركجارد) الداعي الى الرفض الحدسي لهذا ، لأنه محض احاطة كل شيء بالضبابية التي تمنع ادراك اي شيء ، لذلك ترحب الحدثة بمفهوم (كيركجارد) الذي هو «اما . . . أو» بدلاً من فكرة (هيغل) التي هي «كلا . . . و» . يدعي (كيركجارد) أن «اما . . . أو» يجب الا تعدا فاصلتين

١٥ - فاذر ملجر ، في «الى دمشق» ، الجزء الثالث ، الفصل الرابع ، المشهد الثاني .

متباعدتين . بل انهما وحدة لا تتجزأ ، ولذلك وجب كتابتها كلمة واحدة . ان لها وظيفة مميزة وهي خلق علاقات حميمة بين متناقضات الحياة وتساعد في الوقت نفسه على احتفاظ تلك المتناقضات بشخصياتها المستقلة الشرعية . ولذلك يبدو ان هدف الحداثة هو التوفيق بين (هيغل) و(كيركجارد) . فهي لا ترتبط كلياً بفكرة «كلا . . . و» ولا بفكرة «اما . . . او» بل انها مرتبطة وغير مرتبطة بهما في آن واحد . اذن ، تكون صيغة الحداثة هي : «كلا / و / او» (و / أو) / اما / او» .

اننا نستطيع ان نتبين هذا الموقف الغامض في كثير من الاعمال الادبية المحدثه ، ومع ذلك ، لا نعجب عندما نجد كثيراً من الكتاب المحدثين لا يستطيعون ، وهذا شيء طبيعي ، توضيح اهدافهم «في كلمات بسيطة» . ان افكارهم بحد ذاتها محيرة ولذلك لا يمكنهم توضيحها حتى باللغة الشعرية والرمزية الدقيقة ولا حتى باللغة المسرحية او الروائية . كان (هيرمان هسه) من القلة التي حاولت توضيح هذه الافكار . فقد كتب مقالة حاول فيها ان يحدد عبارات واضحة وصريحة موقفه من الكلمات . يقول انه لو كان موسيقياً لاستطاع ان يؤلف من دون اية صعوبة قطعة موسيقية من حركتين . فاذا ما اخذت جملتين موسيقيتين منها فانك تجدهما تكملان بعضهما بعضاً وتتنازعان وتتجاوبان مع بعضهما ، ثم انهما ترتبطان مع بعضهما بصورة حيوية وحميمة . مع ذلك ، يستطيع العارف بقراءة النوطة الموسيقية ان يرى ويسمع كل نغمة على حدة كل نغمة تكمل وتعارض الاخرى كل نغمة هي شقيقة للنغمة الاخرى ، وفي الوقت نفسه تناقضها وتعاديها . لقد اراد (هيرمان هسه) ان يعبر عن هذا المسار المزدوج عن هذا التناقض بالكلمات التالية :^(١٦)

«ارغب دائماً ان أشير بابتهاج الى هذا الخليط المتنافر الموجود في العالم ، وارغب دائماً ايضاً ان أذكر الناس بان في اعماق هذا الخليط ثمة وحدة لا تتجزأ وبان الجمال والقبح ، الضياء والظلام ، الخطيئة والطهارة ، ما هذه الاشياء سوى امور متنافرة ظاهرياً ، الا انها في حقيقتها ، تتداخل مع بعضها . وبالنسبة الي ، فان افضل ما قالته البشرية هو تلك العبارات والصور الشعرية التي تعكس تناقضات العالم ، هذه التناقضات الضرورية والمحيرة في آن واحد . » وهكذا تكون

١٦ - رتشارد ب . ماترك ، هومان هسه (شتوتكارت ١٩٤٧) ص ١٣ وما بعدها .

«الرموز السحرية» لـ (هسه) نوعاً من اللغة الميتافيزيقية التي تحتضن وتوحد كل ما نبذته اللغة التقليدية وتخلق منه عالماً جديداً تكون فيه الاشياء متنافرة ومتشابهة في الوقت نفسه . جاء موقف (هسه) هذا من اللغة ليسند وجهة نظر (رونالد بار) القائلة إن هم الادباء المعاصرين - منذ (فلوبير) وحتى الان - منصب على المشاكل اللغوية حسب^(١٧).

- ٦ -

توحي قصيدة «الارض اليباب» (١٩٢٢) بانه يمكن تسمية هذا النوع من الرؤية المحدثه بـ «الرؤية التايرسياسية» . يقول (ت . س . اليوت) في هذه القصيدة:

انا (تايرسياس) اعيش حياتين على الرغم من العمى انا رجل عجوز ذو ثدين
اثوين متغضنين الا انني استطيع الرؤية في الساعة الحاسمة .

لقد أكد (ت . س . اليوت) نفسه اهمية هذه السطور في تلك القصيدة . يقول (اليوت) في تعليقاته وشروحاته التي الحقها بهذه القصيدة وغالباً ما يُستشهد بها:

«على الرغم من كون (تايرسياس Tiresias) ليس سوى متفرج وليس «شخصية» حقيقية، الا انه اهم شخصيات القصيدة، فهو يوحد كل الشخصيات . ولما كان التاجر الاعور الذي يبيع الزبيب يذوب في شخصية البحار الفينيقي وهذا الاخير بدوره لا يتميز بشيء عن (فرديناند) امير نابولي ، لذلك فكل النساء امرأة واحدة ، وكل الرجال والنساء يلتقون في شخصية (تايرسياسي) . في الحقيقة ، ما يراه (تايرسياسي) هو جوهر القصيدة .» .

وهكذا فكل الرجال الذين يمكن تشخيصهم كافراد هم رجل واحد ، وكل النساء امرأة واحدة ، وكل ، رجل وامرأة يلتقيان في (تايرسياسي) ، هذا العراف الاعمى الذي هو متفرج و «اهم شخصية» . فهو اذن محور كل الشخصيات ومركزها . وعلى الرغم من عماء ، يستطيع (تايرسياسي) الرؤية في الساعات الحاسمة ، في الاوقات التي يفقد فيها الليل والنهار هويتهما ويختلطان الواحد بالآخر . تشير القصيدة الى ان نعمة البصر تتعارض مع الرؤية . فاذا ركزنا نظرنا في الظواهر المنفصلة للحياة نكون قد حولناها الى سلسلة من الاشياء

١٧ - رونالد بارت ، درجة الصفر في الكتابة (لندن ، ١٩٦٧) ص ٩ .

المتباعدة وغير المترابطة، كما فعلت (مدام سوسوترس)، تلك المستبصرة التي اشتهرت شهرة زائفة بكونها «اكثر النساء في اوربا حكمة»، عندما نركز نظرنا في شيء معين فأننا لا نلتفت الى ما يحيط به، بل تأخذ بفهم العالم كمجموعة من الاشياء غير المترابطة - وهذه هي نقطة الضعف عند كل الناس، كما يرى (رلكه) فهو يقول: «كل الاحياء ترتكب خطأ التمييز الدقيق».^(١٨)

ان رؤية (تايرسياسي) هي من نوع اخر. عندما تأتي الساعة الحاسمة يبدأ (تايرسياسي) بعدم الاكتراث بالتركيز الدقيق. في هذا الوقت تتساوى عنده الابهة والقذارة وتصبح كل المضاجع مضجعا واحداً ويصبح الموت صنو الحياة. انه ينظر الى الناس المحتشدين على جسر لندن كموكب من الاموات. وانه لا يميز بين الماضي والحاضر، فهو يرحب باحد الاشخاص المنتمين الى هذا الجيل كما لو كان ذلك الشخص احد الذين سافروا معه على ظهر سفينة قبل دهور.

ان المستبصرة (مدام سوسوترس) تميز الناس فرداً فرداً: هذا هو البحار الفينيقي وذاك هو التاجر الاعور وهكذا، اما هو فينظر الى كل الرجال وكأنهم رجل واحد والى كل النساء وكأنهن امرأة واحدة. ان عدم قدرته على التمييز بين الرجل والمرأة نابعة من تكوينه الذاتي: هو رجل وامرأة في آن واحد.

ما تريد قصيدة «الارض اليباب» ان تقوله هو يجب علينا الا نفسر عمى (تايرسياس) تفسيراً سلبياً. انه عمى مبصريتماشى مع منطق الحداثة الذي يتضمنه بناء القصيدة بكاملها يمكننا ان نعثر على المنطق نفسه في احدى الروايات التي كتبها (الياس كانيتي) في عام ١٩٣٥ واعطاها عنوان «Die Blendung» والترجمة الانكليزية لعنوان هذه الرواية هي «فعل الايمان»، الا اننا نعتقد بان هذه الترجمة غير دقيقة ولا تعكس مضمون الرواية. في رأينا أن ترجمة هذا العنوان الصحيحة هي «المُعْمى» The Blinding او «المحير للبصر» The Dazzling او حتى «الوهم» Delusion. بطل هذه الرواية استاذ متخصص في الدراسات الشرقية. يكتشف هذا الاستاذ فجأة ان العمى يمد الانسان بقوة البصيرة. فأثاث مكتبته المبهرج والجميل الذي يعود الفضل في تنسيقه الى زوجته اخذ يشئت افكاره عن كتبه وبحوثه. لذلك اخذ

١٨ - ر. م، رلكه، الجزء الاول من ديوانه مرآتي ديونو

يدرب نفسه على تلمس طريقه بين رفوف مكتبته وعيناه مغمضتان، ثم يبدأ باختيار، كتبه «كالاعمى». وكانت نتيجة هذا السلوك الحتمية انه ارتكب الاخطاء التي يرتكبها الاعمى، ومع ذلك ارتاح للنتيجة. لقد اخذ يدرك قيمة الصدفة والحظ في اكتشاف الاشياء، وهذا يذكرنا بمبدأ (بارثس) القائل إن الفكرة وليدة الصدفة وان «الحظ... يساعدك على قطف ثمار المعنى...»

اننا لا نهدف من اشارتنا الى هذه الرواية الى الايحاء بان (اليوت)، عندما كان يكتب قصيدة «الارض اليباب»، اتبع الاسلوب نفسه الذي اتبعه بطل تلك الرواية. اننا لا نريد ان نوحى بان (اليوت) تلمس رفوف مكتبته كالاعمى ليفتش عن مؤلفات (شكسبي) و(ملتن) او (دانتى) وانه عثر على كتاب «الطيور التي تعيش في الجزء الشمالي الشرقي من اميركا» لـ (چاپمان) او اية كتب اخرى ساعدته على كتابة قصيدة «الارض اليباب». ما نريد ان نقوله هو ان بطل رواية (كاينتي) توصل، عن طريق الغزوات العشوائية التي قام بها في مكتبته، الى دليل عمل فعال: لقد اكتشف عبر عماه المبصر طريقة تساعده على ربط الاشياء ببعضها، ولولا ذلك لظلت تلك الاشياء متباعدة وغير مترابطة. اصبح العمى وسيلة من الوسائل التي يستطيع المرء بواسطتها التوصل الى التفاهم مع الحياة، ولا يتم هذا التفاهم الا عن طريق فلسفة الصدفة.

لقد اعتقد بطل (كاينتي) بان «العمى سلاح ضد الزمان والمكان هذان العنصران اللذان يكونان وجودنا المحفوف بالمعميات القاتلة. فالعمى يسهل تقارب الاشياء من بعضها ومن ثم ايجاد العلاقات بينها، هذه العلاقات التي لا تتحقق بدونه». ان عماه المبصر هذا يشبه العمى الذي يصيب العيون المغرورة بالدموع او العيون الملتهبة او العيون التي يغلقها الناس من اجل الحلم او الحب او الموت، انه ذلك العمى الذي «ينفذ الى اعماق النور». ان هذا العمى، كما يُدعى، يعطي معنى حقيقياً للحياة، اعمق من ذلك المعنى الذي تلتقطه العيون السليمة والمعاواة.

يعتقد الكثير بان هذا الموقف من الاشياء لا ينتج سوى حالة من الاختلاط والتشويش الكامل الذي هو سمة القرن العشرين. ويعتقد ايضاً بانه تهديد للاسس التقليدية التي قام عليها نظام الكون. ان كلمة «نظام» تذكرنا بنظام الكواكب السيارة حيث الاشياء منظمة

ومتلاصقة مع بعضها بفضل قوة التماسك، وان اي خلل في هذا النظام معناه الفوضى :
«اذا سقطت الاشياء ولم يعد المركز قادراً على جذبها» «ستعم الفوضى» .
ان مفردات مثل : الفوضى والتفكك والتشردم . . . تعني الابتعاد والانفصال . الا ان ما يحدث في الحداثة خلاف ذلك، فالاشياء تسقط لا لتبتعد، بل لتقترب وتتوحد (وهذا يعيد الى الاذهان المعنى الحرفي لكلمة «الرمز Symbol» المشتق من الكلمة اللاتينية «Symballein» التي تعني «يجمع» . تعد الحداثة «المركز» قوة جاذبة وليس قوة طاردة او نابذة، وعليه تكون النتيجة التوحيد الاسمي وليس التفكك والتشردم ان تهديد النظام لا يأتي من تحطيم نظام الكواكب السيارة، بل من عدم الاعتراف بنظام الأرشفة . فالأرشفة تعني تجميع الخلاصات والملفات ووضعها في مكان واحد، اي تجميع امور كثيرة مختلفة ومتشابهة في آن واحد . اذا وجدنا المفاهيم تتغير اسرع من اللغة فلا يتبع ذلك سوى التوتر الانساني . واذا وجدنا الفكرة تفرض نفسها على التجربة واذا وجدنا النظام اللغوي ، الذي يكون من واجبه بلورة الوضع الجديد، يعاني من تصور ذاتي ، فمن المؤكد ستتبع ذلك ازمة حضارة ومن ثم سيتبعها «عهد حضاري» جديد .^(١٩)

١٩ - هذه العبارة تعود الى ديفزجوتز، راجع كتابه: الفترة والفنان (لندن، ١٩٥٩) ص ١٣٩

الفصل الثالث

جغرافية الحداثة

من جملة الملامح الواضحة للحدثة سعة رقعتها الجغرافية وتعدد جنسياتها. اذا تدبرنا نمط تطور الحدثة من الشرق الى الغرب، من روسيا الى الولايات المتحدة سنلاحظ ما يلي: بروز الظواهر الفنية، انفجار الوعي، والتنازع بين الاجيال. ان هذه الجوانب الثلاثة لمسيرة الحدثة حدثت في كل اقطار تلك الرقعة الجغرافية الشاسعة بصورة متشابهة، الا ان هذا لا يعني انها (الجوانب الثلاثة) جاءت في زمن واحد. كان لكل بلد ساهم في رفد تيار الحدثة تراث حضاري وتوتر اجتماعي وسياسي خاص به، اي كان لكل بلد خصوصيته الوطنية التي اصفهاها على الحدثة. ان احد الاسباب وراء هذه الخصوصيات، كما يقول (مالكوم برادبري) كاتب المقالة الاولى في «جغرافيه الحدثة»، هو ان المدن هي الاماكن الطبيعية للحدثة، هذه المدن المحلية التي تطورت فيما بعد الى مراكز عالمية. اما المقالات التالية فانها تنتقي بعض المدن المهمة للحدثة في فترات تميزت بالزخم الحضاري الكبير، مدن تمثل مراكز الحدثة الالمانية من بداياتها كبرلين وفيينا وبراغ. ثم نجد موسكو وبترووسبورغ اللتين كانتا تعجان بالرمزية قبل الثورة [الروسية]. وهناك مدينة باريس التي شهدت أعنف المعارك من اجل تثبيت الحدثة. بالاضافة الى مدن لندن

ونيو يورك وشيكاغو. هناك حتماً فجوات لم يغطيها هذا الفصل، بل ستغطيها فصول أخرى من هذا الكتاب فجوات مثل الوهبية الاسكندنافية، تمرد المستقبلية الإيطالية، برلين في عقد التعبيرية وباريس بعد الحرب الأولى. أنا لا ندعي صفة الشمولية لهذا الفصل، انه يحاول ان يبين بعض جوانب الحداثة في عدد من المراكز الحضارية.

أ - مدن الحداثة

مالك برادبري

ان الكثير من جوانب ادب الحداثة التجريبية، الذي برز في السنوات الاخيرة من القرن التاسع عشر وتطور الى الصيغة التي نعرفها الان، كان فن المدن لاسيما المدن التي كان قاطنوها يتكلمون لغات شتى كانت تلك المدن، لاسباب تاريخية متعددة، تعج بالنشاط واشتهرت كمراكز للتبادل الحضاري والفكري. نجد احياناً، في تلك العواصم الثقافية والسياسية جواً متطوراً من الفنون والافكار الجديدة، ولم يستقطب ذلك الجوالكتاب الشباب المحليين، الحقيقيين والمزعومين، حسب، إنما استقطب حتى الفنانين ورحالة الأدب والمنفيين من البلدان الاخرى. امتازت تلك الحواضر بمقاهيها ونواديها الليلية ومجلاتنا وناشريها ومعارضها، تلك الاجواء التي شجعت الانشطة الجمالية الجديدة. أنا نجد في تلك الاجواء الاجيال تتنافس والحركات الفنية تتصارع، وقد اشتد الصراع بين تلك الفئات الى درجة اتخذ فيها شكل الحملات الاعلامية. عندما تذكر الحداثة فاننا لا يمكن الا ان نتذكر اجواء تلك المدن وما سادها من افكار وحملات وفلسفات وقضايا سياسية، اجواء مدن مثل برلين وفيينا وموسكو وسان بترسبورغ في نهاية القرن الماضي والى السنوات الاولى من الحرب الاولى. كما نجد تلك الاجواء في مدينة لندن في السنوات التي سبقت

الحرب وفي مدن زيورخ ونيويورك وشيكاغو في سنوات الحرب وفي مدينة باريس في كل الاوقات .

من الطبيعي ان تكون تلك المدن اكثر من اماكن للقاءات العابرة ليس غير . كانت اوساطاً انتجت كل ما هو جديد في الفن والفكر نتيجة للتوترات والصراعات الفكرية التي كانت سائدة فيها وقتئذٍ . لقد عرف عن اغلب تلك المدن قديماً أنها كانت تؤدي دوراً انسانياً راسخاً . فقد كانت مراكز فنية وحضارية تقليدية . كانت اماكن للفن والمعرفة والافكار . وفي الوقت نفسه نجد في تلك المدن بيئات تحتضن كل ما هو جديد من تعقيد وتوتر خاص بحياة المدن وترتكز عليه الكتابات الحديثة . كان هناك ترابط وثيق بين الادب والمدن . ففي هذه المدن نجد المؤسسات الادبية الاساسية : الناشرين وحماة الادب والفن والمكتبات العامة والمتاحف ومحلات بيع الكتب والمسارح والمجلات ونجد في هذه المدن ايضاً الاحتكاك بين الحضارات والتجارب على اشده ، نجد فيها التجديد والنقاش ووقت الفراغ والمال والتغيرات الادارية السريعة وتدفق الزوار وضجيج اللغات المختلفة والتجارة في الافكار والاساليب والفرصة في التخصص الفني . ظل الكتاب والمفكرون مدة طويلة يضمرون العداء والبغضاء للمدن ويحلمون في الهرب من رذائلها واجوائها وساكنيها ، وهذا ما نجده في الادب الرعيفاني (Pastoral) الذي هو بحد ذاته انتقاد للمدينة وتطلع الى تجاوزها . لقد ارادت تلك المجموعة من الكتاب ان توحى بان الحضارة بكل اشكالها الراسخة تقع خارج حدود المدن .^(١) ومع ذلك كان الكتاب والمفكرون يترددون غالباً الى المدينة بحثاً عن الفن والتجربة والقضايا التاريخية المعاصرة ، ولادراك ابعاد قدراتهم الفنية . كانت للمدينة قوتان : طاردة وجاذبة في آن واحد وقد زودت هاتان القوتان الكتاب بالموضوعات والمواقف التي عكستها ابداعاتهم الادبية . لقد استحوطت المدينة عند الكتاب الى شيء اقرب الى الرمز منه الى المكان المادي ، بل اصبحت بالنسبة الى بعضهم الرمز بعينه ، وهذا ما نجده عند (جونسون) و(بودلين) و(دستوفسكي) و(دكنز) و(جويس) و(اليوت) و(پاوند) ، على الرغم من ان كل كاتب من هذه المجموعة تعامل مع المدينة بطريقته الخاصة ، اذا كانت الحداثة هي ، على وجه التحديد ، فن المدن ، فهذا يعود الى حد ما الى ان الفنان

١ - ناقش هذا الموضوع مورتن ولوسيا وايت في كتابهما الموسوم المفكرون والمدينة (كيمبرج ، ماساشوتس ، ١٩٦٢) .

المحدث، كاخوانه من البشر، انجذب الى روحية المدينة الحديثة التي هي بدورها روحية المجتمع التكنولوجي الحديث. لقد استحوذت المدينة الحديثة على الكثير من وسائل الاتصال الاجتماعي وعلى الكثير من السكان وكذلك على الكثير من التجارب التكنولوجية والتجارية والصناعية والفكرية. اصبحت المدينة تعني الحضارة اوربما الفوضى التي تلدها الحضارة، واصبحت ايضاً القيم على ديمومة النظام الاجتماعي والمؤلد لتغييره ونموه ايضاً. وهكذا اصبح للفن الحديث علاقات خاصة مع المدينة المعاصرة. فهو، من ناحية، يؤدي دور الحافظ الجامع لحضارتها ومن ناحية اخرى يؤدي دور المحفز لابداع الجديد. كان لهذه الخاصية للحدثة جذورها الممتدة في اعماق الحواضر الثقافية الاوربية. يعرف علماء الاجتماع الحواضر الحضارية بانها المدن التي تستحوذ على بعض الوظائف الخاصة بها وتجعلها مراكز للتبادل الحضاري واماكن لحفظ التراث، انها الاماكن التي تجتمع فيها الاخبار المهمة وتستقطب المتخصصين وتشجع كل ما هو جديد. الا ان اغلب العواصم الاوربية كانت مدناً حديثة فريدة في نوعها حقاً، فهي تسعى الى التغيير والمحافظة في ان واحد. لقد كانت مراكز للنشاط الفكري في وقت ازداد فيه عدد رجال الفكر واخذوا يشعرون بانهم يكونون طبقة متميزة عن غيرها من الطبقات الاجتماعية.

كان هم هذه الطبقة منصباً على التغيير والتطلع الى المستقبل. كانت تلك المدن مراكز للمهاجرين من الريف، فقد ازداد فيها النمو السكاني ومن ثم الضغوط النفسية. في تلك المدن نجد التكنولوجيا والاساليب الجديدة والنزعة الى التحرر. شهدت تلك المدن المرحلة الثانية من الثورة الصناعية التي تميزت بسلبياتها ومع ذلك كانت فيها اتجاهات الى الديمقراطية الشعبية كانت تلك المدن مراكز للنشاطات السياسية. واتضح لكثير من الناس ان المدن اصبحت في نهاية القرن التاسع عشر جزءاً من اضمحلال العلاقات والالتزامات الطبقيّة والاقطاعية. واثّر ذلك الوضع في الفنانين وشجعهم على التفتيش عن قيم جمالية جديدة مستمدة من واقع المدن الجديدة، كما يقول (فرديناند تونين).^(٢) فليس من المصادفة ان يكون القرن التاسع عشر احد القرون المشهودة في الغرب. كان قرناً تحرر فيه الكتاب والفنانون من الاتكال على رعاة الحضارة واخذوا يشعرون بما نسميه الان بالغربة (alienation)

٢ - فرديناند تونين، المواطنون والمجتمع (لايزك، ١٨٨٧).

. ولم يكن من المصادفة ايضاً ان نجد نمو المدن ونمو سكانها وما تبع ذلك من احتكاك وتغيير وادراك جديد، كان ذلك النمو يتزايد مع الرغبة الجامحة في الإتيان بالتجديد الحضاري وبالشعور بتأزم القيم وبالتعبير الفني . ففي الولايات المتحدة يمكننا ان نلمس تلك الظاهرة من التحضر بصورتها المتطرفة . وصف (جوسيا سترونك Josia Strong) المدن الحديثة بـ «المراكز العاصفة للحضارة» وذلك بسبب مشاكلها الاجتماعية المتزايدة وانصهار الطبقات والاجناس فيها وبسبب تناقضاتها الاجتماعية وتناميها اللامعقول . وكانت كذلك حقاً . وهذا ما انعكس فعلاً على الفن الحديث . فقد انعكست الفوضى الحضارية في المدن المختنقة بالسكان وباللغات المتعددة على النصوص الادبية واللوحات المحدثه .

لم يكن ذلك الامر مقتصرأ على الحداثة وحدها، انما نجده في المذهبين الطبيعي والواقعي وبخاصة في حقل الرواية العاكسة لهذين المذهبين . لقد اصبحت الرواية مفككة وعملية وواقعية . ومن المؤكد أن الكثير من موضوعات الرواية كان مستمداً من موضوعات وحقائق ماثلة في المدن الكبيرة المعاصرة، موضوعات تمتد من تأكيد البيئة الخارجية الواقعي الى حركة الجماهير، الى ظهور القوى المختلفة . واصبح الروائي يعالج موضوعات المدينة باسلوب الصحفي او العالم الاجتماعي ، وهذا ما نجده، على سبيل المثال، في روايات (ستندال) و(بلزاك) و(دكنز) و(دستوفسكي) و(ستيفن كرين) . كتب (جورج كسنگ George Gissing) مرة «انني مجبر على المكوث في لندن لانه يتوجب علي ان اعمل بجهد من اجل جمع المادة الجديدة» . لقد اصبحت المدينة مادية بكل معنى الكلمة . وحاول بعض الكتاب التعامل مع هذه الخاصية المادية لها تعاملأ فنياً . (يقول (زولا) : «اول ما افكر فيه هو التناسق (بين اجزاء الرواية) واذا تم ذلك ستولد القصة من الملاحظات المتجمعة التي يقود بعضها بعضاً بفضل الشخصيات . اما الخاتمة فهي ليست اكثر من كونها نتيجة طبيعية محتمة» . يبدو ان الحداثة طرحت من حساباتها هذه «النتيجة الطبيعية المحتملة» الموجودة في «المدن الحقيقية» . واستعاضت الحداثة عن هذه المدن الحقيقية، ذوات المعامل الصغيرة والفنادق والحوانيت والامال والرغبات الانسانية التي صورها (زولا) و(درايزر)، بالمدن «غير الحقيقية» التي تعني مدن الحرية والخيال والانانية التي صورها (بودليس) و(كونراد) و(اليوت) و(بيلي) . يقول (ريمود وليامز) إن رواية المدن المعاصرة

تكشف عن وعي «ذاتي مكثف» للمباني والضوضاء والمرثيات والروائح التي تتضمنها المدينة».^(٣) ينظر المذهب الواقعي الى الأشياء نظرة انسانية وينظر المذهب الطبيعي اليها نظرة علمية صرفاً، اما الحداثة فتتأمل اليها نظرة جماعية سريرية. المدينة بالنسبة الى الفن الواقعي مركز للتحرر والانتقال الى ما هو احسن، وهي بالنسبة الى المذهب الطبيعي مركز شاسع منظم ينبض بالارادة الانسانية ويتجاوزها في آن واحد، انها غابة او هوة مظلمة تحفها المخاطر، اما بالنسبة الى الحداثة فهي بيئة للوعي وللانطباعات الشخصية المتقطعة، انها مدن (بودلين) و (دستوفسكي) و (اليوت) «التي تختلط فيها كل ضروب الفسق»^(٤).

عالجت الكتابات المحدثه، الشعرية منها والنثرية، موضوعات وتجارب مستمدة من المدينة^(٥) نجد هذا في «الجوع» لها مسن و «الاميرة كاساماسيما» لجيمس و «ماجي» لستيفن كرين و «الوكيل السري» لكونراد و «هيو سيلون موبلي» لباوند، وفي قصائد (مايكوفسكي) وروايات (سقيفوترست) وفي قصيدة «الارض اليباب» لاليوت و «الجسر» لهارت كرين و «السيدة دالوي» لفرجينيا وولف و «المعمي» لكانيتي و «بيتيرسن» لوليم كارلوس وليم و «الغثيان» لسارتر. المهم في الموضوع هو ان هؤلاء الكتاب انجذبوا الى المدينة واستساغوا مناظرها وعدوها «نظاماً حياتياً مبنياً على اساس جديد متكامل». لذلك اخذوا يستمدون مادتهم ووجهات نظرهم منها. اخذوا ينظرون الى المدينة التي يعيشون بين ظهرانيها عن بعد وكأنهم لا ينتمون اليها، كانوا يتعاملون معها بعيداً عن اصولهم الطبقية وانتماءاتهم وواجباتهم الاجتماعية وكأنه لم يكن لهم اي دور حضاري فيها. لقد اصبح الفنان، على الرغم من انغماسه في المدينة، كالمفكر غير الملتزم بقضايا مجتمعه، فهو مقطوع عن

٣ - ريموند وليامز، الرواية الانكليزية من دكنز الى لورنس (لندن، ١٩٧٠). عاد (وليامز) وعالج هذا الموضوع بصورة مستفيضة في كتابه الموسوم القرية والمدينة (لندن، ١٩٧٣).

٤ - لمزيد من المعلومات عن المواضيع والقصائد المستمدة من المدينة، انظر بصورة خاصة: مونرو ك. سبيرز: ويونيسس والمدينة: الحداثة في شعر القرن العشرين (نيويورك ولندن، ١٩٧٠). ينظر ايضاً: فرانك كيرمود، «ت. س. اليوت» المنشور في كتابه الموسوم مقالات معاصرة (لندن، ١٩٧١). يناقش (كيرمود) في هذه المقالة المدينتين المتناقضتين في قصيدة «الارض اليباب» لـ (اليوت).

٥ - للمزيد من المعلومات يرجع الى المقالتين المنشورتين في هذا الكتاب، الاولى بعنوان «شعر المدينة» لـ (جورج هايد)، والثانية بعنوان «المدينة في الرواية الروسية الحديثة» لـ (دونالد فانكر).

اصوله ولا ينتمي الى اية فئة، وكل همه منصب على التطلع الى المستقبل عن طريق التجديد. كان شأنه شأن (ستيفن ديدلس) الذي قطع كل رابطه تربطه بالعائلة والاصل والدين. اصبح الفنان يلهث وراء الاشكال الجمالية حسب وهذا هو احد جوانب الحداثة، اما الجانب الاخر لها فهو ان بعض الفنانين اخذوا ينغمرون في القضايا الحضارية الجديدة. من هنا نرى ان للحداثة جانبين: جانب الضياع وعدم الالتزام، وجانب التحرر والبحث عن الذات. يمثل ديدلس في رواية «صورة فنان في شبابه» الجانب الاول، اما (بول مورل) في رواية «ابناء وعشاق» و(جورج ولارد) في رواية «واينزبرك، اوهايو» وكثير من ابطال الروايات الاخرى فانهم يمثلون الجانب الاخر اذ نجدهم في نهاية الروايات يحاولون اعادة صياغة انفسهم وكأن اعادة الصياغة هذه لا تتم الا في اجواء المدن حيث «يولد الانسان بصورة عنيفة ليواجه حياة عنيفة». كما يقول (جوليوس هارت) في قصيدته الموسومة «رحلة الى برلين»^(٦).

وهكذا عادت المدن الى الفن وعاد الفن الى المدينة. الحداثة بحد ذاتها فن مديني، انها الفن الفكري المتخصص، انها فن متذوقي الجمال. انها تذكرنا بسلطة الحضارة وما تحتويه من مفارقات. انها اكثر من ذلك، انها فن عالمي حقاً. الحداثة تعني كل ما تحتويه هذه المدن من اثار واشكال فنية. قد يركز الكاتب على قضايا اقليمية ومحلية يعيشها هو بالذات - كما فعل (جويس) و(همنغواي) بالنسبة الى دبلن وغابات مشيكان - لكن هذه الاقليمية قد تتحول الى عالمية حسب قدرة الكاتب وبراعته. فقد يحاول الفنان ان يميز نفسه عالمياً عبر قدرته على عدم الاستقرار في مكان واحد وعدم الالتزام بالتكلم بلغة واحدة، كما يقول (جورج شتاينر) في كتابه الموسوم «ما وراء الاقليمية» (١٩٧٢). ف (اوسكار وايلد) كتب (سالومي) بالفرنسية وكتب (پاوند) بلغات متعددة، وعندنا الان (بكت) و(نوبوكوف) اللذان يكتبان باكثر من لغة.^(٧) وهكذا تكون الحداثة موازية للهجرة والنفي اللذين مارسهما كتاب مثل: (جويس)، و(لورنس) و(مان) و(برخت) و(اودن) و(نوبوكوف)، هذا النوع من الحداثة التي نجدها في مدينة زيورخ ابان الحرب العالمية

٦ - ناقش (رتشارد شيبيرد) هذا الموضوع في مقالته الموسومة «الشعر التعبيري الالمانى» والمنشورة في هذا الكتاب.

٧ - جورج ستاينر، ما وراء الاقليمية: ابحاث في الادب وثورة اللغة (لندن، ١٩٧٢).

الأولى وفي نيويورك إبان الحرب العالمية الثانية . أصبح الكاتب نفسه عضواً في مجموعة
نشأت الترحال والاستكشاف الحضاري . فمن الكتاب من أثر الترحال الطوعي ومنهم من
اجبر عليه ، كما هي الحال بالنسبة الى (نوبوكوف) بعد الثورة الروسية . قد يستلهم الفنان
اعماله من مدن مثالية بعيدة ، كما هي الحال بالنسبة الى (جورج مور) الذي عبر عن هذا
الموضوع بكلمات اعجبت معاصريه في اواخر القرن التاسع عشر :^(٨)

فرنسا ! ترن هذه الكلمة في اذني وتشع امام ناظري . فرنسا ! انها توقظ كل
أحاسيسي من الرقاد . انها كالصرخة التي يطلقها الرجل المكلف بتنبية البحارة
عندما تكون السفينة على وشك الاقتراب من اليابسة : «الارض امامنا» . لقد عرفت
أنني لا بد من ان اذهب الى فرنسا واعيش فيها واصبح فرنسياً . لم اكن اعرف متى او
كيف ، كل ما كنت اعرفه هو انني لا بد من ان اذهب الى فرنسا .

لقد وضحت (كيرترود ستاين) هذه الفكرة اكثر عندما قالت : «لا بد من ان يكون للكتاب
بلدان ، البلد الذي يتمون اليه بالولادة والبلد الذي يعيشون فيه فعلاً» و اضافت موضحة
انتماءها هي بالذات قائلة : «اميركا بلدي وفرنسا بيتي»^(٩) مثل البلد الثاني للبلد الاول مثل
الروح للجسد . إن العاصمة الحضارية تعزز من قدرة الفنان على الابداع . وفي بعض
الاحيان وجد الكتاب ملاذهم ومبتغاهم في عواصمهم الوطنية التي اغنتهم عن التفتيش عن
عواصم اخرى نائية ، وفي احيان اخرى اخذوا يتطلعون الى عواصم اخرى ، كما هي الحال
بالنسبة الى الكتاب الروس والاسكندنافيين الذي اختاروا برلين وباريس . اما الكتاب
الاميركان فقد اختاروا باريس في العشرينات من هذا القرن . اننا نستطيع ان نرسم الخرائط
ونوضح عليها المراكز والمقاطعات الفنية وليست السياسية او الاقتصادية على الرغم من
الارتباط الوثيق والمؤكد بين هذه الجوانب . تتغير هذه الخرائط بتغير القيم الجمالية : من
المؤكد أن باريس بالنسبة الى الحداثة هي الموطن الام ، انها ينبوع الذي يروي غليل
البوهيميين والمهاجرين والمتطلعين الى التسامح والصدر الرحب . على هذه الخرائط
نلاحظ افول نجم المدينتين : فلورنسا وروما وبزوغ نجم مدينة لندن الذي سرعان ما يافل

٨ - جورج مور ، اعترافات شاب (لندن ١٨٨٨) .

٩ - كيرترود ستاين - فرنسا ، باريس (نيويورك ولندن ، ١٩٤٠) ، ألس . ب . توكلاس الذاتية (لندن ، ١٩٣٣) .

لتحل محله نجوم مدن برلين وميونخ وفيينا . هذا هو المسار الجغرافي الرئيس والمتغير الذي اتخذته الحداثة وحدده مسار الكتاب والفنانين وما أتوا به من موجات فكرية وثورات فنية مهمة .

نجد، ضمن حدود هذه العواصم، قرى فنية عالمية اخذ الكتاب والفنانون يؤمنونها، قرى مثل مونتبارناس وسوهو وقرية كرينج، قرى سادها جوم من «الاقليمية العالمية»، كما يقول (روجر شاتوك) في معرض حديثه عن الادب الطليعي الفرنسي. ^(١) اكتسبت هذه القرى صفة العالمية لانها كانت مراكز اتصال بالعالم الخارجي وتأثير فيه، ذلك الاتصال الذي جعل الحداثة حركة عالمية. لقد اعتمدت الحداثة كثيراً ليس على ما انتجه الكتاب والفنانون في تلك المدن فقط وانما على استعدادهم للتنقل الى مدن اخرى ومزاولة النشاط هناك. وهكذا انتقلت (كيرت رود ستاين) من الولايات المتحدة الاميركية لتستقر في باريس في عام ١٩٠٣. وبعد مرور عشرين سنة على ذلك التاريخ اخذت تؤثر تأثيراً كبيراً على الجيل التالي بربطها الرواية الاميركية بالحركة التكعيبية. وهكذا ايضاً كان شأن (سترنبرك) الذي انتقل الى جنوبي اوربا ليربط المسرحية الاسكندنافية بالحركة التعبيرية الاوربية الوسيطة. اما الحركة التصويرية فقد جاء بها الكتاب الاميركان المغتربون الذين استقروا في لندن بعد الحرب مباشرة وكذلك الحال بالنسبة الى الحركة الدادائية التي ابتدعها المنفيون من المانيا ومن بلدان اخرى الذين استقروا في زيورخ خلال الحرب. في العشرينات من هذا القرن اصبحت باريس، تقريباً، المدينة الام للحداثة حيث استقطبت المهاجرين الروس والكتاب الدادائيين من زيورخ، واستقطبت كذلك جيلاً كاملاً من الكتاب الاميركان الشباب ذوي النزعة التجريبية. وظلت باريس محافظة على مؤسساتها الحضارية شبه الدائمة، التي كان الكتاب الشباب في أمس الحاجة اليها، على الرغم من الانهيار الاقتصادي والاخلاقي الذي تبع الحرب الاولى. اصبحت باريس المدينة العالمية المميزة، مميزة بفوضاها وبأستمراريتها في العطاء. كانت مدينة متحضرة، متسامحة، قلقة، نشطة، متطرفة، والاهم من ذلك كانت مدينة مستمرة على العطاء. عندما جاءت الحرب العالمية الثانية اصبحت نيويورك، الى حد ما، وريثة باريس، الا ان الحداثة لم ترتبط بمدينة واحدة، فقد

١٠ - روجر شاتوك، الفن في فرنسا، ١٨٨٥ - ١٩١٨ (لندن ١٩٥٩).

كانت، كما ستوضحه المقالات اللاحقة، خلاصة ما قدمته العواصم والشعوب والحركات الفكرية والجمالية المختلفة.

ب - برلين وظهور الحداثة (١٨٨٦ - ١٨٩٦)

جيمس ماكفارلن

في صيف عام ١٨٩٣ كشف (ارنوهولن) لزميله (بول ارنست) عن خطته في سلسلة مسرحية تحمل عنواناً شاملاً «برلين في المسرحيات». كان يقصد من وراء ذلك تصوير برلين بالاسلوب نفسه الذي صور فيه (زولا) المجتمع الفرنسي في عهد الامبراطورية الثانية في روايته «روجون ماكار». لقد اشيع وقتئذ أن (هولن) كان يعتزم كتابة عشر مسرحيات، واشيع ايضاً انه كان يخطط لكتابة خمس وعشرين مسرحية. ظهرت المسرحية الاولى والاخيرة من هذه السلسلة وهي تحمل عنوان «الارستقراطيون الاجتماعيون» في عام ١٨٩٦. بعد ظهور تلك المسرحية غير الكاتب عنوان السلسلة، لا بل كل خططه تغييراً جوهرياً، فاصبح عنوان السلسلة الجديد هو «برلين: نهاية عصر من النشاط المسرحي». يوحي هذا العنوان الجديد بانه كان هناك شعور قوي بـ (نهاية) الاشياء عند من عاش في برلين في عام ١٨٩٦. فم منذ عام ١٨٨٦، العام الذي تأسست فيه جمعية (درج) الادبية، حتى عام ١٨٩٦ شهدت برلين اضطراباً وتهيجاً في النشاط الادبي والفكري. فخلال العشر سنوات تلك اصدر الكتاب البيانات الادبية واسسوا الحركات والتكتلات والفرق المسرحية وطبعوا الدوريات وتعالصصحتهم وشتائمهم الاجتماعية، وتوحدوا واختلفوا ليتحدوا مرة ثانية، وانغمروا في القضايا والمناورات السياسية والفكرية بحماس شديد. ويبدو ان برلين في عام ١٨٩٦ استهلكت نفسها وساد فيها الصمت الذي لم يكن مألوفاً من قبل. يذكر احد معاصري تلك الفترة (فرانز سيرفانيس) وكله الم أن في عام ١٨٩٦ لم يكن في برلين ما يغري الكتاب الشباب بالقدوم

اليها والتزود بالتجربة الادبية الاصيلة . ويبدو ان المرحلة الاولى من الحداثة في برلين انتهت في ذلك العام ليتبعها عقد من الهيجان «التعبيري» .

في عام ١٨٩٦ اصبحت برلين مهجورة فعلياً بالنسبة الى من تعود على حياتها الاجتماعية الصاخبة فيما مضى فلم يعد احد يرى (كير هارت هاويمان) الا قليلاً، على الرغم من ان مسرحيته «فلوريان كايير» كانت قد عرضت في شهر شباط من ذلك العام . لقد مثلت بصورة بعيدة كل البعد عن أصول التمثيل التقليدية . وولد عرض تلك المسرحية الانطباع بان الكتاب المخضرمين سيعودون الى الساحة ، الا ان ذلك لم يحدث ابداً . فنادر ما كان الناس يرون (ارنوهونسن) لانه اعتكف واثر العزلة . عاش (رتشارد هميل) معتكفاً في مدينة بانكوكا انه كان يهدد الناس بأنه سيعيش منعزلاً في مدينة اخرى ابعد ان لم يتركوه وشأنه . اما تلك العبقرية البولونية التي عاشت في برلين في اوائل التسعينات من القرن الماضي ، ويقصد بها (ستانسلو پرزيبزفسكي) ، فقد انسحبت بهدوء بعد خيبات امل متعاقبة . خذ ايضاً الكاتب السويدي (اولا هانسن) وزوجته (لورا مارهولم) اللذين عرفا بافكارهما المثيرة والمؤثرة ، فانهما تركا برلين وعاشا في بافاريا . وترك (ماكس هالب) و(ارنست فون فولزوكن) برلين واستقرا في ميونخ . وعاش (اوتو جوليوس بيرباوم) في التيرول . واستقر (جوليوس مير-كراف) في باريس . وما تزال الاماكن التي عاش فيها . (ماكس دوثندي) مجهولة . نجد في الفترة نفسها كثيراً من المشاريع الادبية والفكرية التي لم تحقق الامال المرجوة ، وهذا ما احزن من كان يتطلع الى انبعاث دور مدينة برلين الحضاري . خذ مثلاً المجلة الدورية (فري بوهن) التي عادت الى الصدور في عام ١٨٩٤ وهي تحمل عنواناً جديداً - (نيودويچ رندشاو) ، فانها لم تتمكن من ان تروي تحليل الكتاب الشباب في تلك الفترة ، وهذا ايضاً ينطبق على مجلة (پان) . حين صدر العدد الاول من مجلة (پان) في عام ١٨٩٥ اخذ الكثير من الادباء يعقدون الامال عليها الا ان كل تلك الامال ذهبت ادراج الرياح ، وذلك لضحالة مستوى اعدادها اللاحقة . يرى (سيرفايس) أن كل هذه العوامل ساعدت على ايجاد الشعور بالاحباط عند الادباء الشباب الذين «تشنت عندهم روح التضامن وتشردت قواهم وساد بينهم العداء الذي ظل مكبوحاً فترة طويلة . فقد تقوضت الاشياء وانهارت على كل جانب

واصبح أن العاصمة فقدت هيبتها»^(١)

كان الفراغ الظاهري الذي عم برلين في عام ١٨٩٦ فراغاً نوعياً وليس كمياً. تدلنا الارقام والاحصائيات الى أن رقعة مدينة برلين كانت تتوسع بصورة مزعجة، وبخاصة بعد ان اصبحت عاصمة لالمانيا الموحدة. كان عدد نفوسها (٨٢٦ و٠٠٠) في عام ١٨٧١ واصبح في عام ١٨٨٠ (١٠ و١٠٠ و١٠٠)، وفي عام ١٨٩٠ ارتفع الى (١٦ و٠٠ و٠٠٠) وتجاوز المليونين في عام ١٩٠٥. اما ترتيب حجمها فكان الثالث بعد لندن وباريس. كانت برلين مركز البرلمان الامبراطوري ومركز المجلس التشريعي البروسي ايضاً وكان الامبراطور الالمانى يقيم فيها بصورة رئيسة. وصبت فيها موجات عارمة من السكان، مما ادى الى الارتفاع الكبير في الياجارات. وازداد نفوذ تلك المدينة العسكري والرسمي. وهكذا اصبحت برلين منافساً قوياً لمدينة باريس من حيث الرفاه المادي والمعنوي. واتخذت الاجراءات الفعالة لتحسين الاوضاع الصحية، وتحسنت ظروف السكن، ومع ذلك أوجدت تلك الظروف الجيدة انواعاً لا تعد ولا تحصى من طرق الاستغلال. لقد ازدهر التصنيع وتوسع في برلين بصورة لم تشهدها اية مدينة المانية اخرى. في ثمانينات القرن الماضي نافست ميونخ فترة قصيرة برلين في الزعامة الحضارية في المانيا، الا انها تضاءلت امام برلين في فترة الثمانينات، فقد اصبحت عدد سكانها ربع مليون، ولم يكن من ضمن هذا الربع سوى القليل من السكان الذين كانوا ينتمون الى الطبقة العاملة. قيل اذا اخذنا سبعين فرداً من سكانها لابد من ان نعثر في هذا العدد على شاعر ورسام ونحات وموسيقي، في حين لم تكن المدن الالمانية الاخرى تعني شيئاً للفنانين والمفكرين لانهم لم يجدوا فيها سوى القليل من حوافز الابداع. اكتشف (ماكس دوثندي) في عام ١٨٩١ حقيقة عكست صفو مزاجه، اكتشف انه لم يكن احد من المسؤولين عن دار الكتب التابعة لجامعة فريزبرك قد سمع باسم (نيتشه)، ولا نريد ان نقول ليس في تلك الدار اي كتاب من كتبه!! . وعلق (دوثندي) بعدئذ على ذلك تعليقاً مشوباً بالاسى: ^(٢)

كانت المدن الالمانية الصغيرة، وحتى المدن الجامعية، تعتاش على الكتاب

١ - فرانز سيرفايس، «برلين الجديدة ١، ٢، ٣» في مجلة «دي زايت» (فيينا) ٢١، ٢٨ تشرين الثاني، ٥ كانون الاول، ١٨٩٦.

٢ - ماكس دوثندي، الاعمال الكاملة (ميونخ، ١٩٢٥)، الجزء الاول، ص ٦٩٦.

الكلاسيين . ولم تكن معرفة قاطني تلك المدن بالادب الحديث تتجاوز (بول هس) . . . لم تكن هناك جمعيات ادبية في الاوساط الاكاديمية . لذلك تجتمع الفنانون الشباب في المدن الكبيرة كباريس وميونخ وبرلين من اجل مقاومة الفكر البرجوازي المتحيز.

بدأت برلين تنتفض بطيئاً لتزيل عنها غبار العقم الحضاري الذي كان يغطيها في السبعينات . واخذت تستقطب رجال الاعمال والصناعيين والمهنيين والعمال والكتاب والفنانين . اذا استعرضنا الاسماء التي ساهمت بعدئذ في رفد الحركة الادبية نجد ان اغلبهم جاء الى برلين للدراسة الجامعية ، الا انهم - كما هي الحال بالنسبة الى (هنريك هارت) - اكتشفوا فيما بعد أن مدينة برلين - وليست جامعتها - هي مركز الثقافة الحقيقي .

وهكذا عاشوا وعملوا فيها : «لقد توفرت لنا فرص للدراسة لم تكن نحلم بها من قبل ولم نعثر على تلك الفرص في قاعات التدريس في الجامعة التي نادراً ما كنا نتردد اليها . كانت القاعات الحقيقية للدراسة ماثلة في الشوارع والحانات والمقاهي واحياناً . . .

البرلسان» .^(٣) ولفت (هنريك هارت) و اخوه (جوليوس) الانتباه الى القيم الجديدة التي جاء بها (ابسن) و (جورنسون) و (تورجنيف) ، وبخاصة في الكتاب الذي الفاه معاً في عام ١٨٧٨ بعنوان «الصحف الشهرية الالمانية» . أدى هذان الكاتبان دورهما في تطوير المذهب الطبيعي في برلين ، وكانا من اوائل الكتاب الذين تجاوزوا مع مدينة برلين ، فقد جعلتهما هذه المدينة يهجران مدينة مونستر في اوائل الثمانينات . وحذا حذوهما الكثير من الكتاب الذين أدوا بعدئذ دوراً فاعلاً في الثورة الادبية امثال : (ارنوهولن) من مدينة راستبرك ، (جونز شالف) من مدينة كيرفر ، (برونوفيل) من مدينة ماكدبرك ، (فلهلم بوش) من مدينة كولون ، (بول ارنست) من مدينة هارز ، (كيرهات هوبتمان) من مدينة سالزبرن ، (ماكس هالب) من مدينة دانزك ، (ماكس دوثندي) من مدينة فيرزبرك واخرين . واستقطبت هذه المدينة ايضاً ، وبخاصة بعد عام ١٨٩٠ ، عدداً من الكتاب من خارج المانيا وخصوصاً من اسكندنافيا وبولندا .

٣ - هنريج هارت ، الاعمال الكاملة (برلين ، ١٩٠٧) ، الجزء الثالث ص ٢٧ وما بعدها .

يبدو ان تلك السنوات كانت سنوات انتعاش وامتلاء للكتاب الشباب الطموحين آنذاك ويتضح ذلك في مذكراتهم عن تلك الفترة التي نشروها فيما بعد: «مغامرات في شبابي» لـ (هاوبتمان)، «مذكرات ادبية» لـ (هنريك هارت)، «الارض والقدر» لـ (هالب)، «سنوات الشباب» لـ (ارنست)، «رحلاتي» لـ (دوثندي)، «مذكراتي عن برلين الادبية» لـ (برز ييزرفسكي). وخلاصة القول: كانت المجموعة من الكتاب ذات تجارب وانتماءات وفعاليات سياسية وفكرية وادبية مشتركة، واعتمدت على نفسها في تطوير قدرتها الذاتية. ذؤن (هاوبتمان) ملاحظاته عن المدينة وعن كيفية انصهار الفرد في المجموع قائلاً: «غالباً ما كنت اجلس تحت المصابيح الزيتية للشوارع ليلاً، ولم اكن اسمح لنفسي بان تشق طريقها وسط الامواج المتلاطمة من البشر. لم يكن الواحد منا يشعر بفرديته على الاطلاق، بل كان منجذباً الى الشعب، الى روح الشعب»: ^(٤) «كان هناك وعي سياسي كبير وكان الجميع يرغبون في التعبير عن ولائهم للحركة الديمقراطية السياسية المحظورة وايمانهم الكبير بها، تلك الحركة التي كانت تتطلع الى مستقبل افضل. تصور الذين اعطوا تلك الحركة ولاءهم أنها كانت حركة تضم الاشقاء بالمعنى الواسع، واخذوا ينتظرون الثورة المرتقبة بحماس فائق». ^(٥)

من الطبيعي ان يكون ذلك الجو الفكري والاجتماعي قد ساعد على طبع الانتاج الادبي بطابع التسرع والعنف عبر الرغبة في مهاجمة كل ما كان يعد تقليدياً وتقويضه. كان جميع الكتاب مهووسين بالنظر الى الادب كقوة نارية ضاربة. الم يسم الاخوان (هنريك) و (جوليوس) الصحيفة التي اصدرها في عام ١٨٨٢ باسم «نزاعات نقدية مسلحة»؟؟ لقد اصبحت الكلمة المطبوعة سلاحاً في خدمة التقدم الاجتماعي والسياسي. كان الهدف الجوهري للكاتب تحطيم الشعور باللامبالاة عند الجماهير: لتسقط اللامبالاة عند الجماهير ولتسقط كل اشكال الاتكال على القديم. لنحرر طاقاتنا الشابة من اسرها ولنمنحها الهواء النقي والشجاعة». وهوجم سدنة الادب التقليديين مثل (هسه) و (كيبل) و (سبيلهاكن) و (لنداو) و (فريتاك)، وعقدت الاحلاف الادبية مع كتاب اوربيين امثال (زولا) و (ابسن) و

٤ - كير هارت هاوبتمان، الاعمال الكاملة (برلين، ١٩٤٢)، الجزء الرابع عشر، ص ٧٢٦.

٥ - هنريج هارت، الاعمال الكاملة، (برلين، ١٩٤٢)، الجزء الرابع عشر، ص ٧٢٦.

(بيورسن) و (تولستوي) و (دستويكسكي) و (تورجنيف). واصبحت حرفة الادب حرفة حساعية تضم الاختصاصات المختلفة. في عام ١٨٨٦ اسس كونراد كستر (طبيب) وليوبرك (كاتب) ويوجين وولف (مؤرخ ادب) جمعية اسموها (درج). واستهدف تحويل تلك الجمعية الى منتدى يجمع بالاساس «الشعراء والكتاب الشباب المحدثين». وبعد تاسيسها بقليل اصبحت تضم انشط الكتاب الشباب المقيمين في برلين مثل: (هاوبتمان) و (هولمن) و (شالف) و الاخوين (هارت) و (برونوفيل) و (قلهلم بولش) و (جون هنري) و (هنري ماكاي) و (كارل كنكل) و (هرفان كونرادي) و (بول ارنست) وتضم ايضاً الباحثين والممثلين والكفاءات الاخرى المتقاربة فكراً. كانت اهتمامات الاعضاء منصبة على مناقشة العلاقة بين الادب والعلم، معرفين وموضحين مفاهيم مثل المثالية والواقعية والطبيعية. لقد قاموا بنشر البيانات والاطاريح. وكانت جمعية جادة حقاً، جادة حتى في تسجيل محاضر جلساتها. كان الادب بالنسبة الى أعضاء الجمعية غاية ووسيلة: الغاية اجتماعية والوسيلة علمية. لقد عدوا اعمالهم «تجارب واسعة الخيال» وكانت فضيلتهم الاسمى هي الصدق الفكري. لقد عقدوا العزم على التعبير عن كل ما هو صادق وموضوعي، وارادوا ان يظهروا الحقيقة كما هي وبلا اي تزييف. كانت شعاراتهم: الصدق قبل الحذق والمهارة، الشجاعة قبل الحساسية، الدقة قبل الرؤيا، المصادقية قبل الابتكار. كتب اعضاء الجمعية عشر اطاريح، وقد ورد مصطلح «الحديث» في الاطروحة الخامسة التي كتبها (يوجين وولف) في عام ١٨٨٧ حيث عرفها بالصيغة التالية «ينبغي للادب الحديث ان يعتمد الحقيقة الكاملة في تصوير الناس ومشاعرهم من غير تجاوز للحدود الفنية، وان يؤكد القيم الجمالية المستمدة من الواقع».^(١)

- ٣ -

استمرت المنافسة بين برلين وميونخ على الزعامة الثقافية طوال فترة الثمانينات وشطراً من التسعينات. كانت هناك مجلة دورية في ميونخ اسمها «دي كيزيلشافت» (بدأت في الصدور عام ١٨٨٥) وكان يشرف على تحريرها (م. ج. كونراد). ربما كانت تلك المجلة من ابرز

٦ - اعيد طبعها في البيانات الادبية ١٨٨٠ - ١٨٩٢، تحرير ارك روهرخت (شتوتكارت ١٩٦٢)، ص ١٤٢.

انسجلات واعلية في تلك الفترة . لم تكن تنشر نجاحات الكتاب الالمان الجنوبيين حسب بل حتى نتاجات كتاب برلين . ولكن بمرور الزمن اخذت برلين تتزعم النشاط الثقافي ، وخاصة المسرحي منه . ففي تلك الفترة اخذ الاهتمام يتحول من حقل الرواية الى المسرح من (زولا) الى (ابسن) ، اذ كان الاحير عملاق الفترة حقاً . وتراكت في برلين ثروة من الحياة المسرحية . فقد اخذ صيت (ابسن) ينتشر من برلين ليغطي اوروبا قاطبة . ولم يكن اسم (ابسن) غريباً على برلين . يخبرنا (اوتوبرام) ، الذي اصبحت في عام ١٨٨٩ اول مدير لمسرح (فري بوهن) ، و (بول شليندر) ، الذي اصبحت بعدئذ مديراً لمسرح (بروكشير) ، يخبرانا عن اللحظات الحاسمة التي رافقت تمثيل مسرحية «اعمدة المجتمع» لابسن في عام ١٨٧٨ . يقول (برام) انه حتى في ذلك التاريخ السحيق كان عرض تلك المسرحية مناسبة ذات اهمية كبيرة: ^(١)

حدث ذات يوم ان وجدنا انفسنا في مسرح (شتادتيتر) الصغير في (لندنشتراسة) ونحن نشاهد مسرحية «اعمدة المجتمع» . اخذنا نشعر حالاً ، بذلك العالم الشعري الجديد . كنا نشعر كأننا امام اناس مقنعين يتمون الى زماننا . اخذ النقد الاجتماعي الشامل في المسرح يجعلنا نعتقد باهمية الحرية والحقيقة اللتين هما ركيزتان يقوم عليهما المجتمع . فمذ تلك اللحظة اصبحتنا متممين الى ذلك الفن الواقعي واصبحت حياتنا الجمالية ذات معنى .

الا ان الصدمة الحقيقية لم تأت الا بعد عشر سنوات من ذلك التاريخ ، لم تأت الا بظهور «الاشباح» . في عام ١٨٨٧ اعد مسرح (ريسيدن) خطة لانتاج مسرحية «الاشباح» ، الا ان الشرطة حظرت تمثيلها على الرغم من وساطات (برام) و (شليندر) . ومع ذلك ، مثلت تلك المسرحية في التاسع من حزيران ١٨٨٧ امام جمهور محدود اثار تلك المسرحية نقاشاً انياً حاداً بعد ان اخذت الصحف اليومية والدوريات تكتب عنها . وبيع عدد كبير من الترجمة الالمانية لتلك المسرحية ، وبعد يومين من ذلك التاريخ اقيمت وليمة كبيرة حضرها الكاتب نفسه ، والقيت فيها كلمات تعلن قدوم فجر عصر جديد . واخذت مسرحيات (ابسن) تمثل في برلين : ففي شهر اذار عرض مسرح (اوستند) مسرحية (عدو الشعب) وفي نيسان عرض مسرح (ريسيدن) مسرحية «روزرشولم» ، وفي اذار ١٨٨٨ عرض المسرح الاخير نفسه

٧ - اوتوبرام ، كتابات نقدية (برلين ١٩١٣ ، ١٩١٥) ، الجزء الاول ، ص ٤٤٧

مسرحية «البطة المتوحشة» وفي العشرين من اذار ١٨٨٨ كان عيد ميلاد (ابسن) الستون وكانت تلك مناسبة استغلتها الصحافة الالمانية في برلين للاشادة الكبيرة بأبسن. فقد شهد شهر اذار من ذلك العام ثلاثة عروض لثلاث مسرحيات لابسن: «السيدة من البحر» في (المسرح الملكي)، «البطة المتوحشة» في مسرح (ريسدنز)، «بيت الدمية» في مسرح (ليسنك). وفي التاسع والعشرين من ايلول ١٨٨٩ حدثت الصدمة الكبرى عندما عرض مسرح (فري بوهن) مسرحية «الاشباح» وكان تأثيرها هائلاً، كما يقول (فرانز سيرفيس):^(٨)

ظل بعض الناس مهتاجين كأنهم اصابوا بالاعياء الفكري، ولم يستعيدوا توازنهم الا بعد بضعة ايام. فقد اخذوا يندفعون حول المدينة، حول (تيركارتن). وظهر القدر نفسه لهم... يالها من حتمية مأساوية. لقد لف القدر نفسه علينا كالثعبان واحتضننا كما يحتضن الأسر اسيره بعدئذ اخذ يضيق الخناق على حناجرنا. لم يكن من المستغرب ان يصرخ الجمهور من الخوف والسخط.

واستمرت هذه الصرعة - «صرعة ابسن» - سنتين اخريين قبل ان تخمد. ينبتنا (كالفادن كوهت) الذي كتب سيرة حياة (ابسن) أنه في مايس ١٨٩١ نشرت مجلة (ديرزا يتكايست) قصيدة مكونة من خمسة مقاطع. تبين هذه القصيدة تأثير (ابسن) في حياة تلك المدينة. واليكم مقطعاً منها:

ابسن، ابسن في كل مكان ليس له شبيه، في كل انحاء العالم تتفشى حمى
ابسن، كل العالم مجنون بابسن في كل الاجواء تتفشى مكروبات ابسن ليس هناك
من خلاص كل الاعلانات والصرعات تنادي باسم ابسن كيلوا له الشاء.
على السكائر، والحلي، الحلويات، اثواب النساء، ربطات العنق، تجد اسم
ابسن مكتوباً باحرف من ذهب: ابسن، يعيش ابسن!!

لم يكن مسرح (فري بوهن) مسرحاً بالمعنى التقليدي، فلم تكن له فرقة دائمة ولم يكن له مكان معين. كان يقدم نشاطاته في المسارح المتاحة آنذاك. كان الوضع المتفكك لذلك

٨ - فرانز سيرفيس، «برلين الجديدة»، ١، ٢، ٣ في مجلة «ذي زايت» (فيينا) ٢١، ٢٨ تشرين الثاني، ٥ كانون الاول، ١٨٩٦.

٩ - هالفدان كوهت، حياة ابسن (لندن، ١٩٣١) الجزء الثاني، ص ٢٧٩.

المسرح هو الوضع المتفكك نفسه الذي عانى منه الكتاب المحدثون بعد عام ١٨٩٠ . كان اول مدير لذلك المسرح هو (اوتوبرام) الذي اثار حفيظة عدد من الاعضاء المؤسسين . ولذلك ولدت فرقة اخرى منافسة تدعى (فري فولكسبوهرن) بادارة (برونوفلي) ، وكان هدفها مخاطبة الطبقة العاملة . ونشب خلاف بين اعضاء تلك الفرقة على من يقودها : ايقودها المتممون سياسيا ام المستقلون فكريا ؟ استمر ذلك النزاع سنتين وتمخض عنه تاسيس فرقة ثالثة في عام ١٨٩٣ - فرقة (نوي فري فولكسبوهرن) .

ان حالة عدم استقرار الفرق المسرحية تلك ، وما تبعها من انشقاقات وتغيرات ، انعكس على السجلات والدوريات التي كانت تصدرها تلك الفرق . كانت حالة عدم الاستقرار انفة الذكر علامة من علامات الصراع الروحي الدفين الذي لم تنجح في اخفائه تصريحات فناني تلك الفترة ذات النبرة العالية من الثقة بالنفس . كانت اهداف الفنانين المحدثين غير واضحة المعالم . وكان هناك تحالف قلق بين شوفينية الرايخ الجديد والاممية الثقافية التي ظلت متفوقة على نفسها مدة طويلة جداً . وكان للانتصارات التي اعقبت الحرب الفرنسية - البروسية وتوحيد المانيا الاثر في ظهور الكبرياء الوطني ، وقد عدّ الكثير من الناس تلك الانتصارات العسكرية والسياسية شيئاً مؤسفاً ، لانه لم تعقبها انتصارات ثقافية . ومع ذلك ، واكب ذلك الشعور الوطني الضيق شعور اخر بالاهمية في المجال الادبي ، على الاقل ، لم تعرفه المانيا من قبل . اخذ الناس يعبرون عن اعجابهم واهتمامهم بكتاب مناطق اوربية وعالية اخرى لاسيما الكتاب الروس والفرنسيين والاسكندنافيين والانكليز والاميركان وكانت هناك رغبة اخرى تصادمت بعنف مع الأممية . رغبة في الاستقلال والاكتفاء الذاتي الثقافي . وكانت هناك دعوات عنصرية مدروسة هدفها حل تلك الاشكالات الناجمة عن انتماء الادب الاسكندنافي والهولندي . فقد حاول (ليوبيرج) ربط (ابسن) بـ «التراث العالمي» في مقالة كتبها في عام ١٨٨٧ بعنوان «هنريك ابسن والنزعة الالمانية في الادب الحديث» . وحاول (جوليس لانكبيهان) ايضاً يضيف كثيراً من كتاب مناطق واسعة من اوربا الشمالية الى الادب الالماني خصوصاً في كتابه : «ريمبراندت مرياً» الذي نشره في عام ١٨٩٠ وبيع منه ما يزيد على (١٠٠٠ و ١٠٠٠) نسخة في اشهر معدودة .

ظل هناك تناقض اخر استعصى على الحل - تناقض بين العاطفة والعقل في الفن . كان

هناك شعور جامع بالنقمة الاجتماعية على النظام البائد ورفض السعائر والقيم البرجوازية السائدة، وكان هناك ايضا عدااء صارم للجيل القديم من الكتاب . يقول (جوليوس هارت) كان هناك من جهة ، امتعاض من «الصالونات الراقه والمخادع السعطرة . . . وعوالم الرقص وموائد الطعام الفاخرة التي كان يعج بها النظام البائد»^(١) ، ومن جهة اخرى كانت هناك رغبة في طبع الادب بطابع العلمية الموضوعية لكي يتحقق له نوع من الأبهة التي يتمتع بها العلم . وانيطت بالكتاب مهمة توثيق الحياة بالادلة والبراهين والقوانين التي تنظم مسار الوجود الانساني وتحدده . كان يعتقد بان السلاحلة الدقيقة والتسجيل الموضوعي المتأني يقودان حتماً ، كما هي الحال بالنسبة الى العلم ، الى استشراف الوجود والطبيعة ، لان الانسان اساساً جزء من العالم ومن الطبيعة ، وهو من ثم خاضع للقوانين نفسها التي تحكم العالم الطبيعي . لودرسنا ملياً المناظرات والمباحثات التي كانت دائرة في تلك الفترة لوجدناها منصبة على حل مشكلة واحدة : أينبغي للاديب الالتزام بتصوير الواقع تصويراً حرفياً ام التمرد عليه حسب مزاجه ؟ عندما صاغ (آرنو هولز) نظريته المسماة بـ «الطبيعة الثابتة» في كتابه : «الفن : طبيعته وقوانينه» (١٨٩١) والتي اكد فيها عدم جدوائية «المزاج» في الابداع الادبي ، كانت تلك النظرية ايذاناً بنهاية الحركة الطبيعية . وأصبح واضحاً أن «الوحدة» التي كانت تربط الادباء والفنانين المحدثين لم تكن قائمة على اسس متينة ، فقد كانت قائمة على اسس من العدااء السياسي والادبي - قائمة على اسس من الاحباط الجماعي . لقد كان «العدو» الادبي - الجيل السابق من الكتاب - غير قادر على منازلتهم لضعفه وعندما تبدلت ظروف القمع السياسي مادياً بالغاء «القانون الاشتراكي Social law» في عام ١٨٩٠ ، بدأت الخلافات والانشقاقات الداخلية بين المحدثين تظهر للعيان .

- ٤ -

اخذ موقف الكتاب والفنانين المحدثين المتحمسين للمدينة ، وما تحتويه من حشود ، يتغير . فقد اكتشفوا أن العيش في ثنایا المدينة اخذ يفقدهم هويتهم الجماعية واخذوا

١٠ جوليوس هارت ، المسرح الحر (برلين ، ١٨٩٣) ص ٥٩٣ .

يشعرون بالحاجة الى نوع من الملاذ والعزلة والطمأنينة التي تساعدهم على التفكير بهدوء . ومع ذلك ، كان من المهم لهم التواصل مع صخب المدينة لان الابتعاد عنها كلياً كان يعني عدم الوفاء بالتزاماتهم السابقة تجاهها . عثروا على مبتغاهم في منطقة (فريدرشاكن) القريبة من مركز المدينة والمعروفة ببحيراتها وتلالها وغابات الصنوبر وهدوئها الريفي . كان (برزنه فيل) و (فلهلم بوش) من اوائل الذين انتقلوا للعيش في تلك المنطقة عام ١٨٨٨ . وبعد هذا التاريخ بقليل التحق بهما الاخوان (هارت) . وعلى الرغم من انتقال ثقل برلين الادبي الى هذه المنطقة ، الا ان برلين ظلت بعدئذ تتمتع بحضورها الادبي (الرمزي ، على الاقل) . لم تكن وراء ذلك الانتقال اسباب اقتصادية . صحيح ان الفئة المهاجرة الى تلك المنطقة كانت ، اثناء وجودها في برلين ، تعاني شظف العيش الذي كان مضرب الامثال ، مع ذلك كانت هناك اسباب اضافية لهجرتها . فقد شعرت تلك الفئة بعدم تشجيع البرلينيين لها . فالامال التي عقدتها - كمجموعة من الكتاب التقدميين - على الاتحاد مع الطبقة العاملة ذهبت ادراج الرياح بصورة مؤلمة . لقد اجبروا على الشعور بالاضطهاد والنبد : «لم تكن الدولة ولا الوطن ولا الجماهير بالمعنى التقليدي للكلمة مهتمة بالادب - كانت الفئة الوحيدة المهتمة به هي الشرطة» ، على حد تعبير احد الكتاب الذين عاصروا تلك الفترة .

استقر بعض الفنانين في منطقة (فريدرشاكن) بصورة دائمة ، وبعضهم كان يزورها بانتظام مثل (هولمز) و (شالف) و (هيكل) و (كونرادي) و (ماكاي) ، في حين كان الآخرون يقيمون فيها فترة قصيرة من حين الى آخر ، كما هي الحال بالنسبة الى (فيديكايנד) و (بول ارنست) و (ديهمل) و (هالب) ومجموعة اخرى من الرسامين والممثلين والموسيقيين . كان يتردد على تلك المنطقة الاجانب وبخاصة الاسكندنافيين ولم يكن تردد الاسكندنافيين على تلك المنطقة يعني انهم كانوا يفتشون عما افتقدوه في بلادهم من تفهم وتقدير لافكارهم الجديدة ، فقد كانت اسكندنافيا وقتئذ تتمتع بسمعة طيبة بهذا الخصوص ، وهذا ما كان يشعر به الألمان عندما كانوا يتذكرون (ابسن) و (بيورنسن) ، ولو بدرجة اقل بالنسبة الى الآخرين ، وما تركاه من اثر عميق في المسرح الالمانى والاوروبى . كان ترددهم على تلك المنطقة يعني أنهم كانوا يشعرون بالترابط العرقى بين البلدين . صدر في تلك الفترة كتاب بعنوان «رامبراندت معلماً» وقد بيعت منه نسخ كثيرة . ودل ذلك الكتاب على الاتصال

العربي والعاطفي بين البلدين . ان لهات الكتاب والفنانين الاسكندنافيين الشباب في تلك الفترة وراء الافاق الادبية الواسعة جعلهم يلتفتون بطبيعة الحال الى برلين . كان (اولا هانسون) من اوائل الكتاب الذين شيدوا دوراً في (فريدرشاكن) ، وكان من اوائل الكتاب الذين تركوا اثراً كبيراً في الساحة الالمانية المحلية . اما قائمة الكتاب الاسكندنافيين الذين اقاموا لفترات متفاوتة في برلين في التسعينات فكانت تشمل ايضاً الروائي النرويجي (ارن كاربورك) وزوجته وكذلك الشاعر النرويجي الكبير (هولكر دراچمان) والكاتب المسرحي (كونار هايبرك) والشاعر (سكبيورن اوبستفيلدر) - الذي تأثر به (رلكه) كثيراً وبخاصة بكتابه الموسوم بـ (مالت لودرس برج) - والنحات (كوستاف فييجيلاند) و (اكسل كالن) و (جان سيلياس) اللذين يمثلان الحركة الفنلندية الادبية الجديدة ، و (سترنبرك) الذي لم يمكث فيها طويلاً الا ان الاثر الذي تركه فيها كان كبيراً .

من الناحية التاريخية ، كان (هانسن) اول من أمد مجموعة (فريدرشاكن) بالافكار الراديكالية الجديدة التي تضمنتها مقالاته التي نشرها في مجلة (فري بوهن) وجاءت في وقت كان فيه الكتاب المحدثون في تلك المنطقة على اتم الاستعداد لتقبل الافكار الجديدة ، وبخاصة بعد ان اخذ الشك يخامر افكار (هولن) المتطرفة تجاه المذهب الطبيعي . واخذ (هانسن) يتبع اسلوب محاضرات (جورج براندز) التي القاها الاخير في كوبنهاغن في عام ١٨٨٨ وجعلت اوربا تكتشف قيمة (نيتشه) . استاء (هانسن) عندما وجد المانيا تنهز بزولا وابسن ودستويفسكي ، وتنسى افكار نيتشه المهمة والمثيرة . وقد انبرى يوجه انظار الالمان الى مجموعة جديدة من الفنانين والكتاب الاجانب منهم : (هايسمانن) و (ريشبين) و (بورجت) الذين كانوا - في رأيه - اكثر متعة وفائدة من سدنة المذهب الطبيعي الاوربي الذين عفا عليهم الزمن . ثم اخذ يكيل المديح بـ (باربي دورقيلي) و (ستراينز) و (بوكلن) و (ادغار ألن پو) . ونشر بالالمانية عدداً من المقالات النقدية عن الكتاب الاسكندنافيين المعاصرين امثال (سترنبرك) و (هامسن) و (كابورج) و (ياكوبسن) . وتضمنت تلك المقالات وجهات نظر وتقويمات تتعارض مع افكار (ابسن) و (بيورنسون) المطروحة في الثمانينات .

تحولت اهتمامات تلك المجموعة من الكتاب والفنانين من القضايا الاجتماعية الى

القضايا النفسية . وظل «الصدق» مطلوباً من الكاتب ، الا انه «الصدق» اتخذ معنا جديداً الا وهو الاستعداد لتسجيل الطبقات الدنيا من العقل وتصويرها وعدم الاكتفاء بتصوير الطبقات الدنيا من المجتمع . كان الانسان بالنسبة الى الادباء الطليعيين يعيش على الخبز والعمل ، اما بالنسبة الى هؤلاء الكتاب فقد أصبح يعيش على اعصابه . أصبح الكاتب اكثر انبهاراً بالقضايا النفسية من القضايا والهجوم الاجتماعية . كان الشاعر الذي رفعه الكتاب هو «فن الأعصاب Nervenkunst» .

ونتيجة لمبادرة (هانسن) : انضم (ستانسلو برزيبا يزفسكي) كلياً الى حلقة (فريدر شاكن) ، بعد ان هاجر من بولندا ، بلده الاصلي . واستطاع هذا الكاتب بسبب افكاره الأسيرة وشخصيته الغريبة ، ان يكون شخصية مؤثرة . الا انه بمرور الزمن أصبح شخصية ادبية سيئة الصيت في برلين . كتب (برزيبا يزفسكي) دراستين نقديتين ، الاولى بعنوان «شوپان ونيته» والثانية بعنوان «اولا هانسن» وجمع الدراستين في كتاب واحد نشره في عام ١٨٩٢ بعنوان «علم النفس الفردي» . وثبت في هذا الكتاب وجهات نظره في العلاقة بين «الشخصية الفردية» و«الذاتية المميزة» وبين «الروح» و«العقل» ، واكد ايضاً دور العامل الجنسي كقوة فاعلة في تحديد السلوك الانساني . ادعى بانه وجد في موسيقى (شوپان) كثيراً من افكار (نيته) . وقام فعلاً بعزف بعض مقطوعات (شوپان) بشكل عاصف لا ثبات وجهة نظره ، وكان عزفه من الصخب والحدة بمكان حتى أصبح مضرب الامثال . يذكر (جوليوس باب) أن الناس الذين اصغوا الى (برزيبا يزفسكي) ، وهوعزف مقطوعات (شوپان) ، عدوا ذلك العزف من اعظم التجارب الفنية التي مروا بها في حياتهم ويبدو ان ذلك العزف كان رمزاً الى الروح الفوضوية التي كانت تعم البوهيميين الاوربيين الجدد . كتب (ماكس دوثندي) واصفاً ذلك العزف : «لم يكن يعزف باصابعه على البيانو بل كان يفتح بها ابواب الجحيم» ، و اضاف «لقد التهمت الاصوات المنبعثة من البيانو كل افكار المستمعين وقوانينهم وانظمتهم واصبحت الاصوات والناس والازمنة فوضى في فوضى . أصبحت الحياة خالية من كل ما يمت الى المشاعر والاشكال بصلة»^(١١) ومن هنا جاء مصطلح «الشوپانية» الذي يدل على كل هجوم غريب وصاخب على الحياة والفن . كانت

١١ ماكس دوثندي ، حصيلة سنوات التجوال (ميونخ ، ١٩٢٥) ، الجزء الاول ، ص ٦٤٦ .

«الشوبانية» دعوة الى جعل الادب مهتماً بـ «الروح المجردة»، بعوالم العقل الداخلية معتسداً في ذلك وعند الحاجة على التكنيك نفسه الذي اتبعه الطبيعيون في تسجيل التفاصيل الدقيقة.

ومع ذلك، ظل (سترنبرك) عدة اشهر من خريف عام ١٨٩٢ الى شتاء عام ١٨٩٣، الشخصية المحورية التي استقطبت اهتمام الادباء في برلين بلا منازع. امضى (سترنبرك) اسابيع في (فريدر شاكن)، في بيت آل (هانسن). وأصيب اصدقاءه ومعارفه بالدهشة عندما وجدوه، اثناء اقامته في تلك المنطقة منشغلاً بالكيمياء والتصوير والرسم اكثر من انشغاله بالكتابة. وكان (بريزيپايزفسكي) وراء ذلك الاهتمام بالكيمياء لانه كان في بداية حياته قد درس الطب وكان ملماً بالنظريات العلمية السائدة في ذلك الوقت. كان (سترنبرك) و (بريزيپايزفسكي) يسهران الليالي معاً وهما يناقشان علم الحياة والكيمياء القديمة والحديثة والسحر. وبعد اسابيع قليلة، كما كان متوقعاً، ضاق (سترنبرك) ذرعاً بـ (آل هانسن) مما جعله يشد الرحال ثانية الى العاصمة برلين ليقضي جل اوقاته في احد مطاعمها. ونجح في اقناع صاحب ذلك المطعم بتغيير اسم المطعم من «الدير Cloister» الى «الخنزير الاسود The Black Boar». انتشر صيت ذلك المطعم سريعاً على اساس أنه مركز النشاطات الادبية الجديد وقد وصف المطعم احد مرتاديه الدائمين قائلاً «اصبح ذلك المحل اشهر مشرب، او بالاحرى اشهر مشرب شائن للبوهميين». كان رواد ذلك المطعم يناقشون بحماس «فن الاعصاب» الجديد وكانوا ينادون باحلال «المذهب الطبيعي النفسي» محل «المذهب الطبيعي الثابت». وكانوا في الوقت نفسه يؤكدون منزلة الجنس في الحياة والادب ويطالبون بالصدق الكامل في استقصاء بواعث السلوك عند الانسان. واكتشفوا روابط كثيرة بين الشعر والرسم والموسيقى. مع ذلك، ظلوا يشعرون بانهم كانوا منبوذين اجتماعياً. وافصحوا عن تحديهم ومقتهم للمجتمع البرجوازي بسلوكهم الماجن وانغمارهم بالافعال الشريرة والفوضوية وادمانهم على الكحول. كانت تلك المجموعة تضم، بالاضافة الى (سترنبرك) و (برزيپايزفسكي)، (ديهمل) و (شيربارت) و (دراچمان) و (كروك) و (منچ) و (لدفورس). عندما غادر (سترنبرك) تلك المنطقة في ربيع عام ١٨٩٣ تشتت تلك المجموعة على الرغم من مساعي (برزيپايزفسكي) في جمع شملها.

ان تشرذم تلك المجموعة، وما صاحبه من انهيار للحركة الطبيعية الجماعية، دفع (هولز)، كما يبدو الى تغيير عنوان سلسلة مسرحياته وجعله «برلين : نهاية عصر الدراما». ار العمل المسرحي الوحيد الكامل من تلك السلسلة، والذي وضع له عنوان «الارستقراطيون الاجتماعيون»، يهزأ بصورة قاسية من سلوك الناس الجماعي في التسعينات. تتناول المسرحية تأسيس مجلة سياسية جديدة. فبطل المسرحية، (كيهرك) - الذي يذكرنا بابطال (برونو وايل) يهجر فكرتي «التطور التدريجي والثورة»، ويعتنق بدلها نوعاً من المشاعر الوطنية التي تمهد له الطريق الى تحقيق طموحاته. ويتعامل هذا البطل مع شخصيات لو درسناها بتمعن لا يمكننا ايجاد من يقابلها في الحياة: (ستينزسكي) يقابل (برزيپايزفسكي) و (بليرمان) يقابل (جون هنري مكاي) و (هارت هاهن) يقابل (هولز) نفسه. وتنتهي المسرحية بالجوقة المسرحية وهي تصرخ «المانيا، المانيا، قبل كل شيء». لم يكن باستطاعة «الطبيعيين الثابتين» ولا «البوهيميين» ان يتصوروا نهاية اعظم من تلك التي قدمتها المسرحية.

ج - فينا وبراغ (١٨٨٨ - ١٨٩٦)

فرانزكونا

- ١ -

تقع مدينتا فينا وبراغ على الحافة الشرقية من خارطة الحداثة الاوربية. كان لهاتين المدينتين مظهر التفوق المحلي الضيق. وعلى الرغم من ان المدينتين كانتا تعجان بلغات شتى (Polyglot cities) وكانتا مركزين ثقافيين يشعان بالافكار المتعددة، الا انهما ظلتا في بعض الجوانب تقليديتين ومحافظتين ومعتزتين بانظمتها الوطنية، مما ازعج بعض مواطنيها الذين كانوا يتطلعون الى افاق اوسع. انتجت هاتان المدينتان اعظم الاعمال واثارتا بعض الافكار

الخصبة المرتبطة بالحدثة . وانجبتا مجموعة من ابرز كتاب العصر امثال (هوفمانسثال) و (شتتزلر) و (رلكه) و (كافكا) و (موسل) . نحن نقدر لقينا احتواءها على (مدرسة فينا للموسيقى) وعلى (الحركة الانفصالية في الفن) . ويكفيها فخراً انها انجبت (سيجموند فرويد) ، تلك الشخصية العلمية التي كان لها دوراً كبير في ايجاد مفهوم الحدثة وبلورته . مع ذلك ، ضاق الكثير من الكتاب بتلك الاجواء وفضل بعضهم العيش في المنفى . اذا اردنا وصف هاتين المدينتين بـ «الحدثة» في تلك الفترة سنكون بعيدين عن الدقة بعض الشيء . لم تكن الحرب من اجل الحدثة حرباً حقيقية ، لم تكن حرباً شبيهة بتلك الحرب الممتدة «من لندن الى ميونخ ، ومن باريس الى سان بترسبورغ» على حد تعبير صحيفة «فير ساكرم» التي كانت تنطق بلسان الرسامين والفنانين «الانفصاليين» .^(١) لقد مر مفهوم «الحدثة» باطوار مختلفة . ففي عام ١٨٩٠ كانت مفردة فضفاضة غير محددة المعاني وفي عام ١٩٠٠ اخذ معناها يتحدد نوعاً ما . اما في عام ١٩١٠ فقد تحدد المعنى تماماً واصبحت تعني «حركة» ابداعية شأنها شأن اي حركة ابداعية في القرن العشرين . الا ان ادعاء الحدثة كانوا كثيرين ، وغالباً ما كانت لهم نزعات وميول مختلفة . فكل من شعر «باختلافه» عن الآخرين ، وكل من عد نفسه «حساساً» ، وكل من شعر بـ «النرفزة» وكل من اختلف مع القيم السائدة - كل هؤلاء ادعوا الحدثة . خذ على سبيل المثال (ثيودور بلروث) الذي كان اشهر جراح في فينا وكان ايضاً واحداً من الصفوة الاجتماعية المفكرة المحافظة ، كتب هذا رسالة الى (برامن) في عام ١٨٩٣ مدعياً فيها الحدثة لنفسه :^(٢)

قبل كل شيء ، انت تعترف باننا معشر المحدثين قادرون على استيعاب القطع الموسيقية من مقام «الماينر» بسهولة . اتصور ان هذا يمكن ان يكون موازياً لتفضيلنا الالوان الهادئة والمخففة في الاوساط التي نعيش فيها على الالوان الصارخة . فالناس المحدثون لا يفضلون الضوء الباهر في غرفهم ، ومن هنا جاء ميلهم الى طلاء شبابيك بيوتهم بالاصباغ !!

الا انه كان هنالك نزاع بين «المحدثين» و «المحافظين» . ولم يكن لذلك النزاع اهداف

١ - السنة الاولى ، العدد الاول (١٨٩٨) .

٢ - مقتبس من الزاباريا ، فينا : الاسطورة والواقع (لندن ، ١٩٦٦) ، ص ٢٨٦ .

سيئة على الرغم من قسوته وحدته أحياناً. واشترك في ذلك النزاع رجال الدين والاطباء ورجال القانون والفنانون. وفُصِّلَ العديد من الرجال من وظائفهم بسبب «حداثتهم». فصل، على سبيل المثال، (لدثك فاهرمند) من وظيفته كاستاذ للقوانين الكنسية في جامعة (انسبروك) بسبب الكراسة الصغيرة التي كتبها واسماها «الموقف الكاثوليكي من المعرفة الحرة». وعندما تظاهر تلاميذ ذلك الاستاذ دفاعاً عنه جاء رئيس بلدية المدينة واخذ يكيل الشتائم لتلك الجامعة ويصفها بأنها «مرتع للأفكار الهدامة، مرتع للثورة وللأفعال الشريرة غير الوطنية».^(٣) أما الجيل القديم فقد وصم جيل الشباب بـ «الانحلال» و «الجنون» و «المرض». إلا أن الجيل الشاب نادراً ما استعمل لغة الشيوخ نفسها في الرد عليهم (باستثناء كارل كراوس). لقد أثر العمل الصامت واخذ يزاوَل كتابة الروايات والمسرحيات جاعلاً من «المنحليين» و «المجانين» و «المرضى» ابطالاً. وعندما وصف والد (كافكا) ابنه بـ «الحشرة»، لم يرد (كافكا) على أبيه باللغة نفسها، بل اخذ يرسم صورة لآحد ابطال اعماله - (كريكوز سامسا). كانت مشكلة ذلك البطل هي كيفية التوفيق بين حياته وتحوله الى «حشرة». فقد عانى الكثير من «المحدثين» من المشاكل الاخلاقية والنفسية، كشعورهم بالعزلة وبعدم قدرتهم على التأقلم مع العصر. واخذوا يقارنون انفسهم بالطبقة البرجوازية التي كانت تعيش بانسجام تام مع العالم بينما هم كانوا يعدون اناساً سلبيين، شديدي الغضب، منحليين، بشعين وبلا مؤهلات. لقد اشار (توماس مان) الى هذا التناقض بين الفئتين في روايته الموسومة «محب الفنون Dilletante» (١٩٠٣) وعرف ما اسماء بـ «الجتلمان الشاب» بهذه الصورة:^(٤)

يتضح انه [الجتلمان الشاب] كان يسير في الطريق الصحيح للوصول الى هدف نافع. ولم يكن احد يدفعه الى ذلك. تجاهله العالم بصورة عامة الا انه نال استحسان من يعرف قدره.

وبالطريقة نفسها، رسم (موسل) نمط الشخصية نفسه، بأسلوب تهكمي هادىء، في

٣ - مقتبس من أترج. ماي، فينا في عصر فرانز جوزيف (نورمان، او كلاهما، ١٩٦٦)، ص ١٣٦.

٤ - توماس مان «متذوق الفنون». في قصص من حياتي، الجزء الاول (لندن ١٩٦١)، ص ٥٤.

روايته الموسومة «الرجل بلا سجايا». لننظر الى الطريقة التي قدم بها (موسل) شخصية والد (الرج)، ذلك الرجل صاحب السجايا: ^(٥)

كما هي الحال بالنسبة الى الرجال الذين حققوا قدراً من الشهرة، كانت مشاعره ابعد ما تكون عن الانانية، كانت نابعة من حب عميق لما يمكن ان يسمى بالمصلحة العامة التي تتجاوز حدود الذات. بعبارة اخرى، كانت مشاعره نابعة من الاحترام المخلص لكل ما يطور مصالح الفرد الذاتية. لم يكن همه تطوير تلك المصالح لاجل التطوير حسب، بل لاجل جعلها منسجمة مع ما يعتقده الناس. كانت هناك انواع مختلفة من المحدثين. فمن المحدثين من استهدف تحديث الافكار، والاشكال، ومنهم من كان مَرَضِيّاً في حدّاته، وكانت هناك مجموعة اخرى ارادت توطين نفسها على الجديد والتقليدي في آن واحد. وظل مصطلح الحداثة يستعمل من لدن الكتاب والفنانين المنتمين الى الجيل الجديد من غير ان يعطوه ايحاء او ترابطاً ما. لقد ثبت (هيرمان بار) في كتابه المرسوم «دراسات نقدية للحداثة» (١٨٩٤) اربعة معان محتملة للحداثة وكلها قريبة من فكرة «الانحطاط» التي كانت شائعة في التسعينات فالحداثة بالنسبة اليه تعني واحداً مما يلي: فهي اما «فن الاعصاب» واما السعي وراء كل ما هو مهذب ومتصنع ولا يمت الى الطبيعة بصلة، واما التشوق العارم الى التصوف والغموض واما انها - اقتداء بفاكنر - العواطف غير المقيّدة. لقد اقتضى (بار) الطريق نفسه الذي سلكه (ارنست ماخ) حيث اراد الاخير تأكيد الصفات الخيالية والاعتباطية والعرضية للنفس التي هي «وحدة خيالية مفترضة وليست واقعية». ^(٦) الا ان (بار) اكد ايضاً حاجة الرجل «المحدث» ليس الى البحث عن الحقيقة الذاتية حسب بل، وبصورة اكثر تحديداً، الى حقيقة الشاعر: «لا تاتي الحقيقة الا من الشاعر فقط... اما النفس فهي الغطاء الذي يغلف تلك الشاعر». وذهب (هوفمانسثال) ابعد من ذلك وربط بين (ماخ) و(شوبنهاور) و(نيتشه).

فقد عرف «الحداثة» بانها الرغبة في تهريب الارادة الفردية وجعلها متوحدة مع «ايقاع الكون». شنت مجلة (دير ساكرم) حرباً شعواء على ما اسمته بفن «التخلف والتكاسل

٥ - روبرت موسل، الرجل غير الموهوب، الجزء الاول، ترجمة ايتن ولكنز وارنست كيسر (لندن، ١٩٥٣) ص ١١.

٦ - ارنست ماخ، محاضرات في تحليل الشاعر (جينا، ١٨٨٦)، ص ١٨.

والفجاجة» وأكدت «الصفة الثقافية النبيلة» للفنون . لقد برر (اوتوفاكنر) ، مؤلف كتاب «فن العمارة الحديث» (١٨٩٥) ، و (ادولف لوس) ومجموعة من فناني فينا ، برر هؤلاء «الفن الحديث لقدرته على التعبير عن مثل الانسان والمجتمع . وولدت في مثل هذا الجو الانجازات الخاصة وكذلك الاحباطات لـ «حادثة وسط اوربا» .

- ٢ -

كانت فينا ، في نهاية القرن الماضي وبداية القرن الحالي ، مدينة ذات اوجه متعددة . فمن الناحية السياسية ، كانت في المدينة مجموعة متعددة من القصاصد والحركات . كان فيها خليط مشوه من الايديولوجيات والبرامج ، فمن التخطيط البلدي المعادي للرأسمالية الى الشعور العنيف ضد الاشتراكية المتمثل بالنظام القديم ، الى النزعة الكاثوليكية السياسية . كما نجد فيها تأليه لعزلة فينا عن العالم ولكل ما تحويه المدينة من قديم .^(٧) ومن الناحية الاجتماعية ، كان يعيش فيها خليط من الطبقات الاجتماعية والاجناس : من العمال الاشداء الذين كانوا يعيشون في حي (اوتاكرك) ، المنطقة السادسة عشرة المشهورة الى الطبقة الارستقراطية المنعزلة التي كانت تسكن «داخل المدينة» ، الى مستعمرة المهاجرين الجيكوسلوفاكيين . . الخ . ومن الناحية الثقافية - كانت تعيش فيها مجموعة من الفنانين والحرفيين التقليديين الذين كان همهم خدمة البرجوازية الصغيرة ، وكذلك مجموعة من الكتاب والفنانين الذين كانوا يمثلون موجة الحداثة في فينا - كان فيها كتاب «فينا الشابة» والفنانون الذين اطلقوا على انفسهم صفة «الانفصاليين» . كانت الحياة الاجتماعية والفكرية فيها ، بالنسبة الى المراقب الخارجي ، توحى بالوحدة والتلاحم الجماعي المثالي . الا ان واقع الحال غير هذا ، كان تحت ذلك المظهر الكاذب كثير من الخلافات الشديدة . عرف اهل فينا بقدرتهم على التمتع بـ «الحياة ذات الجوانب المتنوعة» ، كما يقول (كانت) ، شرط الا يغيض ذلك الوضع الراهن حينئذ . وحدث ان شهدت المدينة في الاول من ايار (١٨٩٠) اول تظاهرة اشتراكية سلمية منظمة طافت حول (بريتر) . وتركت تلك التظاهرة الرعب في المدينة ، فقد وضعت جميع قوات الجيش والشرطة في الانذار .

٧ - الزاباريا ، فينا : الاسطورة والواقع (لندن ، ١٩٦٦) ، ص ٣١٧ .

وأصاب الرعب الطبقة المتوسطة البرالية وظل قسم منها قابلاً في بيته وترك القسم الآخر المدينة ليقتضي بقية ذلك اليوم في الريف. كتب (ستيفان زفايج) واصفاً ذلك اليوم: «اغلق التجار محلاتهم. واتذكر ان اباءنا نحن الاطفال منعونا من الخروج الى الشوارع في ذلك اليوم الرهيب الذي قد يحرق فينا».^(٨) وقد ترك ذلك الجو من الارتباب اثره على الفنون والثقافة والعلاقات الخارجية.

يكون من المغربي اليوم ان نتحدث عن «ازدهار الفنون» ولا سيما الموسيقى في فينا في نهاية القرن الماضي. ان هذا المجاز - ازدهار - غير دقيق لانه يتطلب تربة صالحة ومناخ جيد. ولا ينطبق هذا تماماً على الأنشطة «الطليعية» لـ (شونبرك) او نشاطات تلميذه (انتون وبرن) و(ألن برك). لقد اثارت كونشورتات الموسيقيين الاخيرين عند الجمهور كثيراً من التقلبات عليهما ومشاعر العداء المستمر لهما. الا ان تلك المشاعر لم تتطور الى ثورة عارمة كما حدث لباليه (سترافنسكي) المعروفة بـ «شعيرة الربيع Rite of Spring» التي عرضت في باريس. كانت هناك ايضاً أنشطة لمجموعة من الفنانين امثال (كوستاف كلمت) الذي ظل يرأس الحركة «الانفصالية» ثماني سنوات، و(ايكون شيل) و(اوسكار كوكوشكا)، هؤلاء الذين عدوا «اولاداً» مشاكسين «enfants terribles».

اما ادب الحداثة في فينا فقد ظل، يالللغربة، تقليدياً شكلاً واسلوباً ولم يتأثر بالحركة الطبيعية التي كانت سائدة في اماكن اخرى. لذلك لم يكن ذلك الادب استفزازياً الا في حالات نادرة كما حدث لبعض اعمال (ارثر شتزلر) وخصوصاً لروايته الموسومة «الملازم كسل» (١٩٠١) التي تهكم فيها من بعض التقاليد العسكرية في ذلك الوقت، وكذلك لمسرحيته الموسومة «الرقصة الدائرية» التي تتطرق لبعض الامور الجنسية. وتحولت تلك المسرحية الى فلم سينمائي يحمل عنوان «الدائري» وقد حظى ذلك الفلم بشعبية كبيرة. عندما نتحدث عن ذلك العصر لا يمكننا اغفال ذلك التاريخ المضحك من سوء التفاهم الذي حصل بين (غوستاف ماهرل) والجمعية الموسيقية في فينا. حاول (ماهرل) عبثاً تحطيم العادات الراسخة والمحافظة في تقديم الاعمال الكلاسيكية. واخيراً استقال (ماهرل) وعادت الأوركسترا الى روتينها المألوف بعد ان تجاهلت كلياً الاعمال التي ألفها الموسيقيون

٨ - ستيفان زفايج، عالم الغد (لندن، ١٩٤٣) ص ٥٦.

المنتسبون الى مدرسة فينا الموسيقية التي تأسست حديثاً واثارت الكثير من النقاش - اذا سلمت «الانغام الذهبية المنبعثة من اوتار الجمعية الموسيقية»^(٩) فقد سلمت عادات فينا واذواقها وقناعاتها واوهامها التقليدية من التشويه .

عشت فينا في تلك السنوات نوعاً من التناقض الظاهري ومن المفارقة . فقد كان يتصارع فيها تياران في ان واحد : تيار التقدمية وتيار الرجعية او قل «التقدمية الرجعية» : ففي الوقت الذي انتجت فيه هذه المدينة واحدة من اهم الحركات في الفن المعاصر والموسيقى والادب لم تنتج مع ذلك ، عملاً فنياً كبيراً . فالاعمال الكبيرة مثل «يوليسيس» و«الجبل السحري» و«الارض الياب» لم تكتب في فينا ان كتاب النمسا القديمة الذين امتازوا بالمعاصرة حقاً جاءوا من مدينة براغ ، تلك المدينة التي كانت أقل ضجة واهتماماً بالحدثة من النمسا!! كانت نزعة فينا الى التراث نزعة سياسية امتازت بالذكاء والوعي و«النبوءة المتهترئة» على حد قول (نورمان بروچ) . وكان لتلك النزعة ، في الحقيقة دور كبير في التأثير في حركة الحدثة ، فقد جعلت الحدثة تتبنى الشعارات البراقة للايديولوجيات القديمة ، واخذت تشجعها على الربط بين الواقع والماضي . ولذلك شجعت الكتاب النمساويين على العثور على علاقة قائمة على الحب والكراهية تجاه عاصمتهم . ففي الوقت الذي اصبحت فيه مركز جذب لبعض الكتاب ، كانت ، في الوقت نفسه ، تدفع الاخرين الى العيش في المنفى امثال (فرويد) و(رلكه) و(كافكا) الذين اخذوا يمقتون فينا لا لسبب سوى انها ظلت متفوقة على نفسها .

مع ذلك ، ظلت فينا تتمتع بمراكز الحدثة ، مراكز مثل مقهى (كرينستيدل) الذي كانت تتردد اليه مجموعة من الكتاب الشباب والبوهيميين ما بين ١٨٩٠ - ١٨٩٧ ، ثم انتقلت تلك المجموعة فيما بعد الى مقهى (ستترال) والى مقهى (هيرنهوف) واخذوا يعرفون بمجموعة «فيينا الشاب» Wien Jung . وكان من اشهر اعضاء تلك المجموعة «هيرمان بار» ، مؤسس تلك المجموعة وزعيمها الروحي عدة سنوات و(هيوكوثون هوفمانسثال) وصديقه (ليوبولد فون اندريان - فيربرك) ، كاتب القطع الثرية الانطباعية المشهور ، والشاعر (ارثر شنتزلى) ، وكذلك بعض الكتاب والصحفيين امثال (ستيفان زفايج) و(رتشارد بير - هوفمان) و(روال

٩ - الزاباريا ، فينا : الاسطورة والواقع (لندن ، ١٩٦٦) ص ٣٦٢ .

اورنهامير) و (بيتر التبرك) و (سيكفريد تريبتش)، مترجم اعمال (شو) الى الالمانية .
اجتمعت في شخصية (بار) خلاصة خصائص فترة نهاية القرن التاسع عشر، فقد كان مخبراً
لامعاً ومحللاً نشطاً لعصر متغير . كانت اعماله المسرحية والروائية اعمالاً تقليدية، وكانت
شخصيات تلك الاعمال شخصيات محافظة لا تخلو من النشاط والابداع . اما مقالاته
فكانت دعماً لعباقرة الفترة وانعكاساً «لروح العصر»، وهي لا تزال جديرة بالدراسة . وعلى
الرغم من محدودية كفاءة [بار] وموهبته، الا انه كان مكتشفاً كبيراً لمواهب المحدثين في
عصره . فهو الذي اكتشف (هوفمانسثال)، وكان احد الاوائل الذين فسروا لابناء جيله اهمية
(نيتشه) و (ماخ) و (فرويد) والحركة الطبيعية والحركة الانطباعية والحركة التعبيرية وصف
(بار) بانه «جوبتر في بنطلون قصير جلدي» ونعتقد انه يستحق مثل هذا الوصف الى حد ما .
فقد احتضن العديد من المواهب والافكار المشتتة في المدينة وسهل سبيل نشر نتاجاتهم في
مجلته الاسبوعية اللبرالية (دي زيت) . وهكذا رسخت التقاليد الصحفية [بفضل بار]
وبفضل (كارل كراوس) مؤسس الدورية المعروفة بـ (دي فاكل) . لقد سهلت هذه الدورية
سبل النشر للآخرين، وشنت حملة شعواء ذكية على المساوىء الاجتماعية والثقافية التي
كانت سائدة في النمسا آنذاك . فقد هاجمت النفاق الاجتماعي بخصوص القضايا الجنسية
وهاجمت الافكار والسلوك المحافظ، كما هاجمت الاستعمال الغبي والخالى من الصدق
للغة الذي كان يمارسه الكتاب الرسميون غزيرو الانتاج .

كان (ارثر شتزلر) [١٨٦٢ - ١٩٣١] من جملة الذين تمتعوا بالرعاية والحماية . واذا
استثنينا (هوفمانسثال) فانه كان الكاتب الوحيد في تلك الفترة الذي ظلت نتاجاته تتمتع
بالاهمية المستمرة . كان طبيباً متخصصاً بامراض الاعصاب، واستطاع بحكم مهنته ان
يحلل مجتمع فينا تحليلاً نفسانياً عميقاً . امتازت المواضيع التي كان يعالجها بالمحلية
الضيقة، الا انه استطاع ببراعته في التحليل والرسم ان يرفعها الى مصاف الاعمال الكبيرة
البارزة : « انه مؤرخ لامزجة ودسائس وخيانات وشؤون واحداث اجتماعية عاشتها ومارستها
الطبقتان المتوسطة والارستقراطية في مجتمع فينا في العقد الاول من هذا القرن » على حد
تعبير (ج . ب . سترن) .^(١٠) ترجع شهرة هذا الكاتب الادبية الى السلسلة المسرحية التي

١٠ - ينظر المقدمة التي كتبها ج . ب . ب . سترن لقصص (شتزلر) (كيمبرج، ١٩٦٦) .

نشرها بعنوان «اناتول» (١٨٩٣) وصور فيها علاقات أحد شباب المدينة ولا سيما علاقاته الجنسية التي أصابها النهك العصبي (neurasthenia) ونشر هذا الكاتب رواية أخرى بعنوان «لعبة الحب». تعالج هذه الرواية الخواء الروحي لضابط شاب يمارس السحر وتصف كذلك المأساة التي عاشتها حبيبته التي كانت تعيش في ضواحي المدينة بسبب نزاهتها واستقامتها. إذا أخذنا رواية «الملازم كسل» (١٩٥١) نجد لها تمازجاً بالتكنيك المعقد. إنها أول رواية في الأدب الألماني تستخدم «المونولوج الداخلي». تسجل هذه الرواية «تداعيات أفكار» ضابط شاب كان يحضر أحد عروض الأوبرا. وعندما كان ذلك الشاب في غرفة الأبداع (Cloakroom) المزدحمة جاء رجل مدني ولمس بيديه سيف ذلك الضابط. هنا أخذت أفكار الضابط بالتداعي. إن أهمية هذه الرواية لا تكمن فيما تتضمنه من نقد اجتماعي صريح بقدر ما تكمن فيما تحتويه من طرق التحليل النفسي التي لخصها (فرويد) في كتابه «دراسات في الهستيريا» (١٨٩٥) و«تفسير الأحلام» (١٨٩٩) تلك الطرق التي وظفها الكاتب الروائي توظيفاً أدبياً عندما سلط الضوء على الأمراض والأفكار المبتذلة التي تستقر في العقول المحافضة. مرة أخرى، يقول (سترن): «إن المونولوج الداخلي هو المقابل الأدبي لطريقة التحليل النفسي، وأفضل الأمثلة التي يمكن أن نعثر عليها في الأدب الألماني هوروايه (الملازم كسل). لم يستطيع تطوير هذا التكنيك سوى القليل من الكتاب الألمان والنمساويين. نذكر منهم على سبيل المثال (كافكا) و(موسل) و(بروخ). ولم يعاود حتى (شتنزلر) نفسه استخدام هذا التكنيك في أعماله اللاحقة. مع ذلك، لم يتخل عن وظيفته كناقذ أخلاقي واجتماعي، وهذا ما يتضح في روايته «الطريق إلى الفضاء» (١٩٠٨) وفي ملهاته «الاستاذ بيرنهارد» (١٩١٢) التي تصور الصراع بين جيلين من الأضواء. أما تعاطفه مع الناس الضعفاء فلم يتركه لحظة واحدة. ظل، حتى لحظة وفاته ابرز كتاب قينا الذين نجحوا في إمالة اللثام عن براقع الأوهام التي كانت تغلف الحياة في قينا على وجه التحديد.

وكان الأديب البارز الآخر صديقه (هوكوفون هوفمانستال، ١٨٧٤ - ١٩٢٨). كتب هذا الأديب مقدمة شعرية لمسرحية (ستنزلر) الموسومة بـ «اناتول» وقد عرف نفسه في أحد أبيات تلك المقدمة قائلاً «اني، منذ طفولتي، ناضج وكثير ورقيق». نشر (هوفمانستال) أولى

قصائده عندما كان في السادسة عشرة. كان يتردد على مقهى «كافية كريستيدل» بصحبه ابيه. تم استوى كاتباً وناقداً واديباً يشار اليه بالبنان في تسعينات القرن الماضي، وكتب اصدق قصائده عندما كان في سن السادسة والعشرين. وتعكس مقالاته التي كتبها في الفترة الواقعة بين ١٨٩١ - ١٩٠٠ تأثر الكاتب بـ (ابسن) و (رسكن). انها تجسد دوافع الناس ومشاعرهم في نهاية القرن الماضي وتوضح ذلك الصراع المربك بين الادراك الاجتماعي والاخلاقي من جهة وعبادة الجمال من جهة اخرى. كان هذا الصراع احد المواضيع البارزة في قصائده الغنائية مثل «المغفل والموت» (١٨٩٣) و «كمين فولن» (١٨٩٩) و «الامبراطور والساحرة» (١٩٠٠). ويظهر هذا الموضوع ايضاً في بعض قصصه الشهيرة مثل قصة «الليلة الستمائة واثنان وسبعون» وفي قصصه ذات الطابع الدرامي المسماة «قصص حصان» (١٨٩٩). اما شعره فكان «اصقل» ما انتجه التاريخ الشعري الالماني. يؤكد في شعره انه «ثلاثة لا يمكن تجزئتها: الانسان والشيء والحلم» ويؤكد ايضاً قائلاً: «دوري اكبر من شعلة الحياة المتوقدة ومن القيثارة الضيقة». ^(١) كتب بعد عام ١٩٠٠ اعمالاً كثيرة منها: كلمات لبعض اوبرات (شترانس)، ومسرحيات اخلاقية ذات طابع رمزي، وملهاة «الانسان صعب الارضاء» (١٩٢١)، ومسرحية سياسية لم تنل حظاً كبيراً من النجاح بعنوان «البرج». وتظهر كل هذه المجموعة من الاعمال ايمان الكاتب بضرورة المحافظة على القيم الاوربية المطلقة في ميادين الدين والثقافة والجمال وصيانتها من القوى التخريبية التي تحيط بها من كل جانب. كان صاحب فكرة اقامة «مهرجان سالزبرغر» حيث كتب له مسرحية اخلاقية اسمها «كل الناس» (١٩١٢) وكانت عملاً كبيراً حقاً. اما الدافع الذي حداه على كتابة تلك المسرحية فلم يكن تنشيط الدراما بقدر ما كان تأكيد القيم الروحية.

في عام ١٩٢٧ حقق (هوفمانسثال) طموحاته السياسية والثقافية في محاضرة ائدها في جامعة ميونخ بعنوان «الكتابة كمجال روحي للامة». كانت تلك المحاضرة نوعاً من «بيان» الالرومانسي للاعلان عن صنف خاص من المحافظة المتشددة تليق بالقرن العشرين. نقد وقع (هوفمانسثال) تحت تأثير (دستوفسكي) و (مولر فان دين بروك)، وتأثر بصورة خاصة

١١ - هيوكون هوفمانسثال، قصائد ومسرحيات شعرية، تحرير مايكل هامبركر. كتب المقدمة ت. س. اليوت (لندن، ١٩٦١) ص ٣١، ٣٥.

معرفة بالنسبة. لذلك كان يسعى جاهدا لرسم صورة بطل اخلاقي يبرز من بين الفاضل
نبرانية القرن التاسع عشر. (نان يريد) «عبقريّة». . تمتاز بخصائص المقتضب «، «بيا»،
«مساعرا»، «معدبا»، «عاويا» و«حالمأ جنسياً». ويتوجب على ذلك الزعيم الروحي ان
يمتلك القدرة على تغيير ذاته، ومن ثم تغيير العالم كله، وعلى صهر كل الظواهر الشسته من
اجل توحيدها، وعلى تغيير الاشكال الى «شكل، الى المانيا جديدة». يقول (فرانك
كيرمود)، في معرض حديثه عن (بيتس)، ان هناك ترابطاً بين بدايات الادب «المحدث»
والسياسات المستبدة،^(١٢) وهذا القول ينطبق على (هوفمانشال)، وعلى كثير من
«المحدثين» الاوربيين. يقول (ستوارت هيوز) ان الفترة الواقعة بين ١٨٩٠ - ١٩٣٠ تثير
مشاعر الاسى والشفقة، وترجع هذه المشاعر الى «خلط تلك الفترة بين الابداع الفكري وما
يسميه الالمان بـ «الانحطاط epigonentum» :

أنتج بعض الافراد اعمالاً ظلت تهدي الاجيال القادمة خمسين سنة. كان
الشعور السائد عند اولئك الافراد هو انهم كانوا يعيشون عصراً طغت فيه الفلسفة
وطرق البحث غير الاصلية.^(١٣)

ليس من الصحيح ان ننهي تقويمنا الحداثة في قينا بابرار جوانبها السلبية حسب. كان
نتاج الحداثة من الوفرة حتى يصعب علينا ايجاد مقابل لها في اي مكان اخر. ولدت
الحداثة، انى وجدت شعوراً بعدم الثقة بالفلسفة المجردة والمطلقة، واخذت ترعى وجهات
النظر الخلاقة و«الانظمة المتفتحة» للعلوم، ومن ثم لم تعترف بالحدود الفاصلة بين الادب
والفلسفة والعلم. ان كتاب (فرويد) «تفسير الاحلام» هو خير ما يعكس هذا التنوع المعرفي
واللاحدية في معالجة الامور. ولا يزال العلماء والفلاسفة والادباء والناس العاديون يتمتعون
على حد سواء، بقراءة هذا الكتاب والافادة منه. كان (فرويد) من اوائل المعترفين بهذا
الاتجاه في التفسير القائم على العلوم والمعارف المختلفة. ففي رسالته الموجهة الى
(شنتزلس) في الثامن من حزيران عام ١٩٠٦ اعترف (فرويد) بادراكه المسبق الطريقة

١٢ - فرانز كيرمود، الشعور بالنهاية: دراسات في نظرية الفن القصصي (لندن، ١٩٦٦) ص ١٠٨. يحتوي هذا الكتاب على
تحليل رائع للموضوع المعقد التالي: «فشل النقد في مراحل الحداثة الاولى».

١٣ - هـ. ستوارت هيوز، الوعي والمجتمع: إعادة تكييف الفكر الاجتماعي الاوربي ١٨٩٠ - ١٩٣٠ (لندن، ١٩٥٩) ص

مُشتركة بينه وبين (شنتزل) في تفسير الأمور تفسيراً نفسانياً، إلا أنه لم يجرؤ على الاعتراف بتلك الصريقة التي طبقها (شنتزل) إلا مؤخراً: ^(١٤)

غالباً ما ساءلت نفسي عما إذا كنت قادراً على اعتماد تلك المعرفة السرية وتطبيقها، المعرفة التي كان علي أن اكتسبها عن طريق العمل والبحث المضني، وأخيراً بدأت أحسد الشاعر [الذي طبقها قبلي] وأعجبت به من قبل.

لقد برهنت الحداثة على كونها قوة فاعلة ومؤثرة، ويمكننا تتبع تأثيرها في صعود شتى. ما يقال عن (فرويد) يمكن أن يقال عن كثير من معاصريه. كان (ارنست ماخ، ١٨٣٨ - ١٩١٦) فيزيائياً وعالم نفس بارز، ومع ذلك كرس نفسه في المراحل الأخيرة من حياته على الفلسفة وعلم الأخلاق. وترك كتابه «تحليل المشاعر» (١٨٦٦) أثراً كبيراً في الكتاب المبدعين. أمامنا أيضاً (موسل). نال هذا الأخير درجة الدكتوراه باطروحة كتبها عن (ماخ)، إلا أنه بدأ حياته العلمية طالباً تكنولوجياً، ثم تحول إلى دراسة الفلسفة لينتهي إلى ذلك الروائي الذي نعرفه الآن، وكذلك (هيرمان بروخ، ١٨٨٦ - ١٩٥١) الذي ظل ينتقل في دراسته بين حقول الهندسة والإدارة والرياضيات والفلسفة والأدب. عندما نصل إلى هؤلاء الكتاب نكون قد وصلنا إلى المرحلة الأخيرة من مسيرة الحداثة في قينا. إلى ما يسمى بالجيل الثاني من «مدارس قينا»، جيل الاقتصاديين والمؤلفين الموسيقيين والفلاسفة والكتاب الذين ولدوا وترعرعوا في قينا، إلا أنهم، لأسباب كثيرة ومعقدة، تركوها وعاشوا في أماكن أخرى لينتعشوا ويزدهروا ويؤثروا. لقد كانوا كالقنبلة التي انفجرت لتوزع شظاياها على برلين وباريس ولندن وهارفارد وبرنستون وكيمبرج.

- ٣ -

لم يكن الأدب الألماني الذي كتب في براغ موجة مبكرة من الحداثة ذات أهمية تذكر. عموماً، كانت التسعينات في هذه «المدينة ذات الأبراج الذهبية المستدقة» فترة عقيمة، على الأقل على الصعيد الفكري. فقد كان الكتاب إما تقليديين وأما متأثرين قليلاً بروحية الحداثة المعروفة في أوروبا يومذاك، كتاب مثل هيوكوسالس (١٨٦٦ - ١٩٢٩) وفريدرك

١٤ - سيجموند فرويد، مقتبس من كتاب قينا: الأسطورة والواقع لـ (الزباريا)، (لندن، ١٩٦٦) ص ٣٢٦.

دُسر (١٨٧٨ - ١٩٤٤) و(كاميل هوفمان (١٨٧٨ - ١٩٤٤) وحتى پول لپين (١٨٧٨ - ١٩٤٤). عندما بدأ اندس يسمعون اصوات الرعيل الاول من الكتاب المحدثين شعروا بان تلك الاصوات لم تكن من الاصاله في شيء. لم يساعد المناخ الاجتماعي في تلك المدينة على تشجيع الكتاب الناشئين، وبخاصة الالمان منهم. لقد حاول (جوهانز ارزدل) ان يصف بموضوعية الوضع الاجتماعي في براغ بقوله انه كان في متناول ايدي كتاب براغ الناطقين باللغة الالمانية مجموعة من المصادر التراثية: التراث الالمانى الذي كانوا ينتمون اليه حضارياً ولغوياً، التراث الجيكي الذي كان يحيط بهم حياتياً من كل جانب، التراث النمساوي الذي ولدوا وترعرعوا فيه. الخ.^(١٥) وعلى الرغم من «موضوعية» هذا الوصف الا ان الكاتب اغفل الخلافات والانقسامات التي كانت سائدة في الاوساط الفكرية والابداعية في تلك المدينة الصغيرة. وعلى الرغم من بعض المحاولات المثالية التي كانت ترمي الى جعل الاوساط الفكرية تتعاون مع بعضها، الا ان الوضع في براغ ظل يتسم بالانقسامية، وكانت براغ مرتعاً وخيماً للصراعات الحادة بين انواع مختلفة من العقائد كالاشرائية والصهيونية والنزعة الوطنية الالمانية والبوهيمية والمذهب الانساني والنزعة العالمية السطحية. وعلى الرغم من دفاع (ماكس برود) عن تلك الفترة، الا ان العقود الاولى من هذا القرن امتازت بمناخها الكلاسيكي الذي وفر للمفكرين الحرية في العريضة وفي الشعور (الكلوستروفوبيا Claustrophobia)^(*). اخذت عشرة افواج، على الاقل، من الكتاب تغادر براغ وكانت حجتها في ذلك انحلال الحياة الكئيبة في مدينتهم. كان (رلكه) من اوائل المهاجرين فقد هجرها في عام ١٨٩٦. في عام ١٩٠٦ هجر المدينة (فكتور هادفايكر) و (كوستاف ميرنك) و (كاميل هوفمان) و (ليوهيلر). وفي عام ١٩١٢ تركها (فرانز فيرفل) ليتبعه، في السنوات الثماني اللاحقة، (ايكون ارغن كس) «الصحفي المتجول» و (فلي هاس)، احد محرري جريدة «هيردر بلاتر» و «پول كورنفيلد» وآخرون. في عام ١٩١٥ كتب (كافكا) في دفتر مذكراته قائلاً: هناك شيء واحد يؤرقني ويؤلمني كثيراً: ماذا كان حدث لي لو هاجرت في عام ١٩١٢ عندما كنت في كامل قواي الجسدية والذهنية، ولم أبق هنا

١٥ - جوهانز ارزدل، هنا جاء كافكا (زيورخ وشتوتنكارت ١٩٦٥) ص ٦.

* الكلوستروفوبيا: الخوف من الاماكن المقفلة والضيقة - المترجم

تكني هسوم قمع انقوى اسخيصه بي؟»^{١٦} بحدور عام ١٩١٢، لم يعد نحدثه في براغ، من جهة. وجود فاعل ومؤثر، اللهم الا تلك انسجسوعة الصغيرة من الكتاب التي امتازت بنصراتها السختفة كثير. عن نظرات السحدثين، وكان (ماكس برود)، زعيمها الروحي مكرساً جهوده لترويج لنوع من انزعذ الانسانية الغامضة التي اصبح (هردر) رمزاً حياً لها، وكان هناك من النجيه الاخرى، انسان قدر له ان يصبح واحداً من اعظم الكتاب انذين استخدموا اللغة الانمانية - (فرانز كافكا).

لم تكن لـ (كافكا، ١٨٨٣ - ١٩٢٤) اية ثقة بالانشطة السياسية الصاخبة التي كان معاصروه يمارسونها. وعلى العموم، كان يشعر بانه مهدد بقوى وسط اوربا السياسية وبالساضير المحيطة بـ (آل هابسبرك). كان يعيش في مكان اسماء بـ «منطقة الحدود بين الوحدة والرفقة»، لذلك كان مؤهلاً لانتاج ذلك النوع من الادب الذي لا يعترف بالتقاليد والاعراف ويستخدم وسائل خاصة به. كان (كافكا) مؤمناً اشد الايمان بعدم قدرة الادب على تحويل نفسه الى مؤسسة، وكان مؤمناً ايضاً بان كل مكان يخلو من الكتب هو فردوس. مع ذلك، كان مولعاً بقراءة السير الذاتية (كالسير الذاتية لغوته ودستويشسكي وسترنبرك وكيرلر وكرليست وكيركجارد)، وكان مولعاً ايضاً بقراءة الاعمال ذات الطابع التحليلي (كتفاسير الانجيل والاعمال ذات الطابع الفلسفي او النفسي او العلمي). واستهوته فكرة كون اللغة مليئة بالالغاز والرقى. اذا استعرضنا الادب النمساوي، نزولاً الى (بيتر هاندايك)، فاننا يمكن ان نتلمس فيه طقوساً من الالغاز والاحاجي. واذا اخذنا اعمال (شتتزلر) و(موسل) و(بروخ) وكثيراً من اعمال كتاب فينا المعاصرين سنجد فيها محاكمة للخلط والتشويش الروحي ولما يشار اليه دائماً بـ «مرض العقلية النمساوية»، وغالباً ما تنتهي هذه المحاكمة بالحكم على البطل بالصمت. ان افضل من يمثل هذا التقليد هو (كافكا).

ان الفرق بين (كافكا) والكتاب الاخرين هو ان الكتاب الاخرين يركزون في الامراض الجمالية، بينما يركز (كافكا) في الفرد، كما نجد ذلك في روايته الموسومة «المحاكمة» (١٩١٤، ١٩٢٥). نشر (كافكا) قصصه الثلاث الاولى - «الحكم» (١٩١٢، ١٩١٦)،

١٦ - فرانز كافكا، يوميات فرانز كافكا: ١٩١٤ - ١٩٢٤، تحرير ماكس برود، ترجمة مارتن كرينبرك (نيويورك، ١٩٤٩) ص

«المسخ» (١٩١٢، ١٩١٦) و«استقرار يتبعه عقاب» - في مجلد واحد واعطاها عنوان «عقوبات». في البدء، لم يكن احد يعرف سبب نشر هذه القصص في مجلد واحد، الا ان هدف الكاتب اتضح بعدئذ وهو ان الكاتب يربط بين وجهات نظره والمجتمع (وبين المجتمع والماضي) عامة.

ربما يكون (كافكا) اهم كاتب في فترة «ما بعد نيتشه». لقد «ناقش» (موسل) وآخرون [افكار] نيتشه وكيفوا كثيراً منها لخدمة اغراضهم الخاصة. الا ان فن (كافكا) يقوم اساساً على نزعة التشاؤم الاساسية للقرن التاسع عشر التي جاءتنا من (شوبنهاور). ويقوم هذا الفن من جهة اخرى، على رؤية (نيتشه) للحياة والفن النابعة من الالتزام بالتشاؤم.

لا تخلو اعمال (كافكا) المليئة بالكوابيس من مفارقات مضحكة. فهو عندما يصور بشاعة الوجود فانه لا يريد ان يبرهن على ان الوجود حالة مأساوية بقدر ما يريد ان يخلق الرغبة في الاتيان ببديل افضل والتشوق الى ذلك. اذا درسنا اعماله - وبخاصة رواياته مثل «اميركا» (١٩١٢)، و«القلعة» (١٩٢٢، ١٩٢٦)، التي تمثل اعلى درجات الطموح عنده الى استكشاف مشكلة الوجود الانساني، وكذلك قصصه القصيرة مثل «المسخ» و«الفنان والجوع» (١٩٢٤)، فاننا نجد أن كل هذه الاعمال تمجد الحياة تمجيداً فريداً. ظهر، بعد وفاة (كافكا) بمدة طويلة وخارج حدود مدينة براغ، نوع من الادب الذي غالباً ما يوصف بـ «تراث كافكا». هذا لا يعني ان مبدعي ذلك «التراث» كانوا يقلدون (كافكا) حرفياً في كل شيء انما كانت لهم اضافاتهم الخاصة. فاذا قارنا، على سبيل المثال، (كامو) بـ (كافكا) سنجد اختلافاً بين اعمال الرجلين، وهذا الاختلاف يكمن في ان (كامو) يسمح لشخصياته بالبحث عن الراحة والسلوان في المواقف الروحية (على الرغم من عبثية هذه المواقف)، بينما لا يعترف (كافكا)، لا بل يشكك بجذوائية هذه الانشطة الروحية: فالبطل الديني الذي يعزى بفرض نظام غريب على الواقع، وكذلك الفنان الذي يغري بتأكيد صفتي التجريد واللازم في الفن، هما اول من يُحاكما.

د - الحداثة في روسيا (١٨٩٣ - ١٩١٧)

يوجين لامبرت

هناك عبارة في رواية «دكتور زيفاكو» لباسترناك تتضمن تذكر احداث مضت، وهذه العبارة هي بمثابة تعليق موضح للحداثة في روسيا: ^(١) «تضمن الزمن توقع اشياء جديدة. كانت فيه تلك التنبؤات والوعود التي ظهرت في الحياة والفن والفكر الروسي قبل الحرب وحددت مصير روسيا عامة ومصير زيفاكو نفسه». نحن نعلم أن «زيفاكو» يحن الى العودة «الى ذلك الجو، عندما تضع الحرب اوزارها، ليرى تجده واستمراريته، كما لو كان راغباً في العودة الى البيت». ويظهر، من السياق العام ومن الاشارات المبكرة للرواية، ان الزمن الذي يحن اليه «زيفاكو» هو تلك الفترة الواقعة قبل ثورة ١٩٠٥ وبعدها بقليل. وقد يؤشر هذا الحنين الى عقل زيفاكو المشوش بصورة مأساوية، عندما يتذكر هذا الزمن من دون الازمنة الاخرى عشية ثورة اكتوبر - انها الفترة نفسها تقريباً «بتنبؤاتها ووعودها في الحياة والفن والفكر الروسي» التي تتضمن روحية الحداثة الروسية.

لا يمكن ان نحدد بصورة دقيقة متى بدأت تلك الفترة - أبدأت في عام ١٨٩٣، ام في ١٩٠٠ ام في ١٩٠٥؟ ان الشيء الذي نعرفه جيداً انها انتهت في عام ١٩١٧. يمكننا ان نجد، ضمن الجوال العام لتلك الفترة، عدة جوانب للتغيرات الفنية التي سادت في المشهد الاوربي بشكل عام. اذا قيست تلك الفترة بالمقاييس الاقتصادية والسياسية فقد كانت تمتاز بمرور المجتمع الصناعي في روسيا وبالمحاولات لعصرنة البناء السياسي او على الاقل لازالة بعض الركائز التي اعتاد النظام التوكؤ عليها. وكانت تمتاز ايضاً بنمو الطبقة المتوسطة

١ - الدكتور زيفاكو، الترجمة الانكليزية (لندن، ١٩٥٨).

السريع التي كانت، بعد عام ١٩٠٥، تكبت استيائها وتفتش عن الخلاص السياسي في نظام قيصري متحرر. الا ان تلك العملية احبطت بسبب التخلف المقيت للنظام الاقطاعي وبسبب موقف البرجوازية الروسية الغريب التي كانت، اذا ما قورنت بنظيرتها الغربية مهتمة بصورة خاصة بسد حاجات الدولة، وبسبب صرامة النظام الاوتوقراطي الفردي المستبد وكذلك بسبب اتكال الاقتصاد الروسي على الغرب. الا ان اتجاه البرجوازية الاقطاعي كان يسير جنباً الى جنب مع الاتجاه البرجوازي للاقطاع. وقد تأثرت تلك العملية حتى سكان الريف كثير العدد، ولا نقصد بذلك الفلاحين الفقراء طبعاً، بل الملاك الذين استفادوا من اصلاحات (ستوليپين)* الزراعية التي جعلت الاغنياء اغنى. وكان التوسع الاقتصادي والتميز السياسي يعملان معاً وعلى الرغم من وجود شعور عميق غير معلن بالخوف من التغيير الذي اصبح مرادفاً للانهدام، وعلى الرغم من محدودية فاعلية القوى داخل النظام القديم التي كانت ترغب في فرض التغيير، الا ان تلك القوى كانت مضطرة الى اعلانه.

وقد حدث تغيير مماثل في المجالات الفنية والثقافية وكان سبب ذلك التغيير يرجع الى الاحتياطي الكبير من المال والفراغ الذي كانت تتمتع به الطبقة المتوسطة. فأول مرة في تاريخ روسيا بدأ الفن، بكل اشكاله، يعود بالمردود المالي، واصبح الفنانون والكتاب منتجين للسلع التي تباع وتشترى في السوق المفتوحة. وأصبح حتى للمزارعين الروس الاغنياء في السابق وللتجار الذين كان همهم الوحيد جمع المال بصورة جشعة والتظاهر بالتقوى، أصبح حتى لهؤلاء وعي ثقافي. وتحولت العوائل الروسية الغنية الى راعية للفنون والاداب. وبرز فيها حماة للفن أمثال (تريشياكوڤ) و(مامونتوڤ) و(موروزوڤ) و(ريابوشنسكي) واخرين. ولم تكن تلك الفئة تعير اية اهمية للحسابات الطهرية الاخلاقية [في الفن]، بل عدت الفن نوعاً من الاستثمار التجاري وتزيين الحياة الخاصة، حتى انها عدته سد حاجة جمالية. واصبح النشاط الفني صنعة يتقاسمها الرومانسيون والتجار والانهزاميون والخانعون بذلة لارضاء ذلك الخليط من المستهلكين. لقد برزت ظاهرة المستهلك الثقافي في الغرب قبل ظهورها في روسيا بخمسين سنة، اي بعد عام ١٨٤٨.

* بيونز اركاد يفيج مستوليپين: وزير داخلية روسيا القيصرية واحد رؤساء وزرائها. حاول ان يخلق سنداً للقيصرية الروسية في القرية الروسية فاصدر قوانين لمصلحة المالكين. قتل في كييف في عام ١٩١١.

اما في المدن الروسية فقد كان الاستهلاك الثقافي ظاهرة جديدة، على الرغم من انه كانت هناك اعراض ضئيلة لها يمكن ارجاعها الى الستينات من القرن الماضي . ولم تدرس هذه الظاهرة بما تستحقه من دراسة . كان المستهلكون الثقافيون مجموعة من المثقفين الذين كانوا يتألفون من التجار وبنائهم ومن عمال التلغراف ومستخدمي البنوك الذين كانوا يسكنون العاصمتين موسكو وسان بطرسبورغ والمدن الرئيسة الكبيرة الاخرى . لقد كانوا يطلبون النتاجات الثقافية الخفيفة والقصص المثيرة (قصص كامنسكي وناكروود سكاي وروايات ارتيسبا شيف الاكثر تطوراً) . كما كانوا يقرؤون المجلات الدورية الادبية التي كانت تطبع باعداد كبيرة، دوريات مثل (فيستنيك زنانيا) و(دامسكي زورنال) . اما من كان وضعهم المالي افضل فكانت لهم حياتهم البوهيمية الخاصة، المبهرجة احياناً والقدرة احياناً اخرى . صحيح انهم لم يشاركوا الفجر حياتهم الا انهم كانوا يسهرون في النوادي الليلية الادبية يشربون الشامبين الحلو (trendly) مخلوطاً بعصير الشعر الحديث في صحبة محبي الجمال والفن الذين كانوا يعتاشون على روايات (ارتيسباشيف) . لقد كانوا مغرمين باثارة البرجوازيين . كانت نشاطاتهم ترفاً، وكانوا يسعون الى المتعة والعريضة لا من اجل التغيير وانما من اجل ترك الامور سليمة على حالها . وكانوا في الغالب مشوشين، ضائعين ومبتذلين . ولم تكن تلك الخصائص السلبية مقتصرة على ذلك الوسط حسب، بل كانت موجودة بين الفنانين الذين انسحبوا من تلك الزمر واخذوا يولون اهمية كبيرة للمشاعر التي كانت بدورها مزيفة وغير ملائمة .

لم يكن هؤلاء الكتاب ولا انصارهم يمثلون حركة منظمة، بل كانوا يمثلون حركة قائمة على التجربة الفكرية والاخلاقية والشاعرية وتضم عدة عناصر متصارعة . ومع ذلك، عكست تلك الحركة سمات زمانها . كانت نشاطات تلك الفئة تمتاز بالتحيز صعب الارضاء وبالثهرب وبالنزوات وبالنظرة القاسية الى القضايا الانسانية . كانت تلك الفئة مستعدة للتضحية بالحقيقة من اجل اشباع تطلعاتها الجمالية والميتافيزيقية وتطمينها . وكانت تطلعاتها تمتاز بـ «مرض الذوق الرفيع» الذي اصاب (جيمس) و(الجيمنسين) . فمن الذي فعل فعله في التأثير فيهم؟ في الحقيقة، كانت هناك عدة روافد لذلك التأثير وهي : اليونانيون والايطاليون والفلاسفة الالمان المثاليون وبودير وفيرلين ودستوفسكي وابسن،

وهذا غيضر من فيض . اصف الى ذلك الاسلوب العالمي للفن الجديد الذي كان سائداً وقتئذ، وكذلك المناخ الثقافي العام السائد في نهاية القرن الماضي في اوربا واستمر الى ما بعد الحرب العالمية الاولى . الا ان بحثنا عن المؤثرات، على الرغم من اغراءاته، لا يساعدنا في شيء . لم تكن هناك، على كل حال، مؤثرات خارجية الا التي كانت الاوضاع الداخلية مهياة لها.

- ٢ -

ذكرت عام ١٨٩٣ كأحد التواريخ المحتملة لبداية الفترة [الحدثة] . فقد نشر في ذلك العام كتاب يحمل عنواناً مزعجاً هو «اسباب افول الادب الروسي والتيارات الجديدة فيه» . يصلح هذا الكتاب لأن يكون بياناً (مانيفستو) للنزعة الجديدة ولأن يكون الممهّد للحركة الرمزية الروسية . ألف ذلك الكتاب الروائي والشاعر (ديمتري ميرزكوفسكي) . احتج ذلك الكاتب، وكذلك زوجته (زنايدا كيبيس) والكاتب (منسكي) ذو النزعات النيتشيه الجديدة، على الطبقة المثقفة المتطرفة والملتزمة سياسياً التي كانت مسيطرة على الساحة الادبية في روسيا ما يقرب من نصف قرن . احتج على توكيدات تلك الطبقة المندفعة وعلى تقويماتها العقلانية للمسائل المادية الملموسة وكذلك على مساعيها لجعل الفن والادب لصيقين بالمجتمع والسياسة . في الحقيقة لم يعارض (ميرزكوفسكي) القضايا الايديولوجية في الفن والسياسة (التي كان مهتماً بها شخصياً) ، فلم يفعل ذلك سوى القلة من الكتاب الروس المتوسطي الجودة و«ربما» المعتدين بانفسهم وذلك لان المظالم الاجتماعية في روسيا كانت واضحة جداً . لم يسع (ميرزكوفسكي) الا الى احلال الاسطورة والغموض محل التصريح المباشر . ولم يكد يمر وقت طويل حتى بدأ نفسه بعقلنة الاسطورة والغموض . كان يمتلك موهبة شعرية خارقة، موهبة امتازت بالكآبة وثقل الدم ممزوجاً بالاستطراذية غير المنطقية وبعدم التناسق . كان هو وعدد من معاصريه ينطبق عليهم تعريف (ستندال) للشاعر الرمزي : «هو انسان يضحى بنفسه من اجل العواطف، لكنها عواطف لا تعود له» . كان مليئاً بالنشوة العقلية المادية والروحية على حد سواء . كان يولي توافه الامور اهمية كبيرة وكان يصبر على وجود كنز دفين من المعاني فيها وعلى احتوائها على الثراء الرهيب كأنه كان يعرض

عقاراً لمبيع . اذا درسنا اعماله الشعاعية لاسيما رواياته (التي ترجم اغلبها الى اللغة الانكليزية) فاننا نجد فيها وقد كرس نفسه على خلق عوالم ميتافيزيقية صاخبة قريبة من عوالم الكوميديات الفكرية او الكوميديات المأساوية Iragi-comedies . كان لرسالة (ميرزكوفسكي) صدى مباشر ودلت على ان عالماً جديداً من الادب قد فرض نفسه . وانضوت تحت لوائها طلائع النهضة الثقافية الروسية . كانت تغري بالهروب من رتابة الحياة ومن القضايا اليومية الملحة . ولم يكن من المصادفة ان يتزامن اوج نشاط (ميرزكوفسكي) وجماعته مع اوج نشاط السحر والاستبصار والخوارق والشعوذة التي كانت تمارس في البلاط الامبراطوري الواقع تحت تأثير (راسبوتين) ، وكذلك مع الاستعداد الكبير لتحويل الحقائق المزعجة الى اساطير من اجل المؤامرات التي راح ضحيتها الكثير .

كانت (زنايدا كيبيس) ، زوجة (ميرزكوفسكي) ، شاعرة وروائية ايضاً . وعلى الرغم من انها كانت اقل حضوراً وتأثيراً من زوجها ، الا انها كانت اكثر موهبة منه ، كانت (ميسالينا)^(*) روسية ارادت اثارة الغرائز التي لم تشبعها هي نفسها . كانت عابثة ميتافيزيقية استهدفت اغراء الشيطان . كانت ذكية وسليطة اللسان بصورة رهيبية . كانت ، على العكس من زوجها الضعيف والمسير ، ذات مظهر براق مهيب . كانت تظهر بملابسها الخضراء الغريبة وتعلق صليباً يتدلى ليلا مس بطنها وهي تسبح بمسبحتها . كانت تحاول ان تعطي الانطباع بانها حاملة لواء الثقافة . امتازت اعمالها الثرية بالقوة والكثافة . كانت ، كزوجها ، تتعامل مع الناس كمحالات وافكار مطلقة بأسلوب اقرب ما يكون الى اسلوب (دستوفسكي) (خذ ، على سبيل المثال ، روايتها «لعبة الشيطان» و«القيصر الروماني») . اما شعرها فكان اكثر اهتماماً بالشكل واكثر انتظاماً وحضوراً من شعر زوجها . مع ذلك ، ظل شعرها يدور في مجال ضيق لا يتعدى الامور الجنسية من جهة ، ورفض هذه الامور كلياً من جهة اخرى^(٢) .

احتضن آل (ميرزكوفسكي) ، عبر ممارساتهم الادبية ، عدداً من الموهوبين نوعاً ما من شعراء ونقاد وروائيين ومفكرين دينيين ومتصوفة ، وكان احدهم الكاتب (فاسيلي روزا نوف) تلك الشخصية البارزة التي كانت تمثل الفترة احسن تمثيل وإن كان ، بسبب تقلباته ، قد عانى من خيانة الفئة الاخرى التي كانت تمثل العصر ايضاً وخذلانها . لا يمكن وضع (روزا

٢ - للاطلاع على افضل ما كتبه (كيبيس) ، انظر : قصيدة «هي» في ديوان بنكوبه للشعر الروسي (هارموند سورث ، ١٩٥٦) .

نوف) ككاتب ضمن تصنيف معين ان ابلغ اقواله واغربها مثبتة في هوامش الرسائل التي ارسلت اليه ونشرها من دون اخذ اذن من مرسلها. كان اسلوبه يمتاز بخصوصية غريبة، فهو (اسلوبه) مليء بامور طباعية يكتبها حسب مزاجه - الجمل الاعتراضية والاقواس واشارات الاقتباس وعلامات الاستفهام. وتجاوزت لغته حدود قواعد الكلام التقليدية وتحولت الى نوع من الهمس المبهم غير المترابط، انه اقرب من غيره من الكتاب الى (د. هـ. لورنس). انه (د. هـ. لورنس) مضاف اليه روح المرح ومطروح منه التعاطف الاجتماعي. اراد من البشر تجاوز قضايا الخير والشر. . . وامن بالخلاص عن طريق الاتصال الجنسي وكان يحلم بفردوس مليء بالملذات. لم يكن كاتباً ماجناً ولم تكن له الرغبة في اثارة الشهوات. كان يفتش عن الحماية من جهات شتى. كان انساناً يمتاز بالسلبية والرقه والدفع وكانت له بعض الخصائص الانثوية البارزة. كان انساناً كريماً وصريحاً.

في الحقيقة، كان الطابع الانثوي هو السائد في ذلك المحيط الثقافي. كان محيطاً اسبغ على الرجل صفات الغرور نفسها المغرية المنسوبة تقليدياً الى المرأة. لقد جاء ذلك الوسط رد فعل ضد الصرامة التي كانت تمارسها الطبقة المستنيرة. وكان نتيجة مباشرة او غير مباشرة للعجز عن مواجهة حقائق الحياة الواقعية. . . يمكن العثور على هذه الخاصية بالذات حتى في الافكار الدينية والميتافيزيقية السائدة وقتئذ. نجد هذا، على سبيل المثال، في الرمزية الدينية في افكار (سولوفيث) و(فلورنسكي) و(بلكاكوف) ومن شابههم من هواة الفلسفة. فهؤلاء كانوا يطمحون الى العثور على اسطورة نقية وغير مدنسة لذلك كانوا يعانون من التمزق الحاصل بسبب القوى غير العقلانية التي لا يربطها رابط. وعليه فقد اخذوا يفتشون عن مجاز واحد وشامل، عن الكأس المقدسة (Holy Grail)، فوجدوه في الصورة الانثوية للقديسة (صوفيا) التي تمثل الحكمة المقدسة والتي (كانت منبعاً للالهام الشعري الرمزي لذلك الزمن) كان (محبوا الحكمة) انقوا الذكر ابعد ما يكون عن تأليه الغرائز البدائية التي نادى بها (روزا نوف)، وعن الشعراء الرمزيين المذهبيين. اما ربطهم بين القضايا الجنسية والميتافيزيقية فكان شيئاً لا يختلف عليه اثنان. كانوا يعرفون القوى المقسمة للعالم، ولذلك اعتقدوا بان السيدة الصوفية، القديسة صوفيا، نجحت في توحيد العالم عن طريق التسامي على تلك القوى واحتضانها في آن واحد. لقد توحدوا معها ومع العالم. واعترفوا

بوجود الواقع كجزء من النظام الخارق. ومن هنا جاءت برامج (سولوفيث) وتلميذه (سيرجي تروبتسكوي) الدينية. ومن هنا أيضاً جاءت فكرة اصفاء صفات التقديس على الظواهر الوطنية والاجتماعية التي اعتقدوا بانها ستوفر لهم الخلاص. من الضروري ان نذكر ان المفكرين الدينيين الروس كانوا يشككون بالمؤسسة الدينية آنذاك على الرغم من انجذابهم الى الكنيسة الكاثوليكية.

لقد اعتقدوا بان مفردات تلك المؤسسة فقدت جوهرها المسيحي، وترددوا في قبول تبشيرها بمبدأ اعادة تقويم القضايا المفقودة وغير المملوكة كضمان للنظام الخالد. كانوا يتطلعون الى الاله الذي يستطيع ردم الفجوات وكانوا على يقين بان استمرارية المجتمع والحضارة ترجع الى الولاء المقدس. كانوا يستشهدون بـ (دستوفسكي) على الرغم من عدم استيعابهم التام أفكاره. كانوا استبداديين ميتافيزيقيين، انتحلوا صفة الانبياء الا انهم على الضد من ارادتهم، تورطوا في تحليل كل الاشياء عن طريق تفسيرها. لم تكن للجميع مثل هذه المواقف. كان (بيردايث) الذي ظل بعض الوقت مرتبطاً بحلقة (مرزكوفسكي) الادبية مختلفاً تماماً. كان مفكراً دينياً صاخباً وفخوراً لعدم امثاله للاعراف السائدة ومتقلبا في كتاباته وافكاره التي انهكته كثيراً. ويعتقد بان العقل كان ويجب ان يكون عبداً للعاطفة. كان يبغض فكرة كون الدين والفلسفة بناءين فكريين ميتافيزيقيين شاملين تلك الفكرة التي تبناها (سولوفيث) و (بلكاكوف). الا ان وعورة مادته واسلوبه الفلسفي كانا يخفيان عدداً من الموضوعات ومن ضمنها فكرة «الخلق» من غير «معادل موضوعي» (على حد تعبيرت. س. اليوت) او فكرة التجسيد لان الاخير معناه موضوعة الاشياء (objectification) وهبوطها واستهلاكها ومن ثم تحجرها. كانت افكاره تلك افكاراً حالمة تجاوزت حدود الواقع. في الحقيقة كان ينبغي (بيردايث) الا يكتب اي كتاب لان كتابة اي كتاب هي تحويل الافكار الى موضوعات اي تحويلها الى اشياء ملموسة، ولما كان هو نفسه ضد الملموسات فقد ناقض نفسه. كان عليه ان يلتزم جانب الصمت الا انه لم يفعل ذلك فقد كتب خمساً وثلاثين كتاباً ومائة وخمسة وثلاثين بحثاً افترض فيها ان الحياة، كصخرة سيزيف، تسقط دائماً لتولد الفشل الطاحن وأن الانسان عاجز عن الاتيان بشيء ذي بال وأن كل انجاز هو استعباد. باختصار كانت تصارع انسانيته قوئى العالم الموضوعي التي لا يوحى منها شيء من

جهة، وقيمة الذاتية البريئة من جهة أخرى.

شارك (بيردايث) مع ستة آخرين في حلقة دراسية سميت بـ (علامات بارزة Landmarks). وتمخضت تلك الحلقة عن كراس نال شهرة واسعة وبيع العديد من نسخته في الفترة التي سبقت الثورة في روسيا. يتضمن هذا الكراس جزءاً مهماً من التاريخ الفكري في روسيا ويكون احد العناصر المهمة في حركة الحداث في روسيا. انه في جوانب كثيرة منه وثيقة كتبها مجموعة من المع اعضاء الطبقة المستنيرة وابرعهم. انه يثير اساساً قضية «خيانة الطبقة المستنيرة». كان المساهمون في ذلك الكراس الذين يشار اليهم الان بـ «الفيكوفستيون» قد اعترضوا على أفكار الطبقة المستنيرة الروسية وعاداتها وفرضياتها وتلميحاتها أو شككوا بها، تلك الطبقة التي هاجمت في اغلب سني القرن التاسع عشر، النظام القائم وعصفت به ومهدت الطريق لمن جاء بعدها. كان عند (الفيكوفستيين) شعور بالذنب، الشعور نفسه الذي كانت تعاني منه الطبقة المستنيرة عدة اجيال، الا ان ذلك الشعور اخذ حينئذ منحى او اتجاهاً معاكساً. كانوا يخجلون من دور الطبقة المستنيرة في ثورة ١٩٠٥ التي لم يكتب لها النجاح. لقد ارادوا ان يكفروا عن ذنبهم ويعبروا عن ندمهم على ما ارتكبوا هم واسلافهم من حماقات صبيانية.

كانوا، من الناحية الايديولوجية مهتمين بمهاجمة الاعتقاد القائل ان الانسان قادر على السيطرة على بيئته وعلى تغييرها، هذا الاعتقاد الذي يقدم حلاً جذرياً للمشاكل العسيرة ويتحدى الحذر او يتجاوز حدوده، الاعتقاد الجريء الذي جعل الناس غير قادرين على رؤية الامور اللاعقلانية وناشد المستقبل بدل الماضي او بدل العالم العلوي، الاعتقاد الذي فضّل العمل الطوعي الحاسم على المسعى البطيء الصابر العميق والحديث، كما يقول (بلكاكوف) الذي ساهم هو الآخر في تلك الحلقة الدراسية. لم يكونوا راضين على تحويل المخرابين في التاريخ الى ابطال يستحقون العطف والشفقة. كانت مهمتهم تنصب على مهاجمة سمعة تلكم الناس لكي يبينوا ان صيحاتهم او اقتراحاتهم العنيدة لا تخفي الا الرغبة في فرض افكارهم الصبيانية غير الملائمة لعالم نفروا منه، وتخفي كذلك عدم قدرتهم على ان يفهموا ان سلوكهم المندفع لم يحقق سوى استفزاز السلطات التي اتخذت الاجراءات القمعية وولدت سلسلة من الاضطرابات.

لم تكن هناك من مناظرات ومناقشات مهمة جاء بها الفكر الاوربي الليبرالي الاصلاحى منذ زمن (توكفيل)^(١) الا استغلتها تلك المجموعة من الكتاب ببراعة. كان بعضهم ماركسياً فيما مضى الا انهم كانوا اول من ارتدوا عن ماركس وهاجموه اكااديمياً بصراحة. لقد جاءت ثورة ١٩٠٥ المريرة لتبزلتكم الكتاب (الفيكوڤستيين) وتعتم عليهم، ولذلك اخذوا ينعون على الناس تفكيرهم في الظروف بدلاً ان يدركوا ان القضية كلها كانت قضية تغير بالعواطف والافكار وناشدوا قراءهم ان يهجروا اللجنة الفاضلة الواسعة التي وعدت وحلمت بها الطبقة المستنيرة وان يهجروا الحلم الثوري، كأنهم يستطيعون ببساطة ابعاد روسيا عن الثورة وعن الطبقة البروليتارية وعن التسعين مليون فلاح. الا ان الطبقة البروليتارية والفلاحين لم يجدوا في نداء الانبعاث الروحي للفيكوڤستيين سوى تهديد رهيب ينذر بالسوء. كتب احد المشاركين في الحلقة الدراسية: «طبقاً للوضع الذي نعيشه، علينا ان لا نتوقف عن الحلم بالتضامن مع الشعب حسب بل يتحتم علينا [ايضاً] ان نخاف منه اكثر مما نخاف من مشانق السلطة التي تحمينا من غضبة الشعب بما تملكه من حراب وسجون»^(٢).

ليس من واجب المؤرخ ان يخوض حرباً في معارك سابقة، بل واجبه التفسير. ليس من المستحيل علينا ان نفسر السبب وراء خوف الفيكوڤستيين. من المفارقة ان نجد انه في الوقت الذي اصدر فيه الفيكوڤستيون تهديدهم، لم تعد القوى الثورية ممثلة بالطبقة المستنيرة حسب، اللهم الا اذا استثنينا الجناح البلشفي الصغير فيها، بل كانت ممثلة بـ «الشعب»، بالطبقة العاملة وبالفلاحين الذين لم يكونوا يملكون الاراضي انما كانوا يطمحون الى الحصول عليها. هذا هو التهديد الذي اذا اخذناه في اطار ظروفه فرض عليهم خياراً واحداً: اما ان يتبعوا البلشفيك او ان يتعاونوا سراً مع الوضع القائم... لم يكن «الفيكوڤستيون» معارضين للتغيير ابداً. كانوا عارفين بتداعي النظام او على الاقل كانوا يعرفون ان النظام متهريء. تماماً كانوا مدركين بلادة الواقع الذي كانوا يعيشونه. كانوا

٣- م. و. كيرشنزون في: ن. أ. بيردايف، س. ن. بلكاكوف، م. و. كيرشنزون، أ. س. ازكوف، ب. أ. كستياكوفسكي، ب. ب. ستروف، س. ل. فرانك، علامات بارزة: مجموعة مقالات عن الطبقة الروسية المستنيرة، الطبعة الثانية (موسكو، ١٩٠٩).

يعافون من الازمة التي كان يعاني منها الليبراليون الروس بمختلف اتجاهاتهم وقناعاتهم، لم يكونوا يتوقعون تغييراً حقيقياً ما داموا قد ارتضوا النظام وقبلوا به. كانوا يعرفون أنهم متى ما هاجموا النظام ستذهب عنهم صفة الليبرالية وبذلك اصبحوا ثوريين . . .

ما حدث فعلاً هو ان اكثر الفيكوفستيين، اوتلك الفئات التي لم تكن تلعب اللعبة السياسية علناً، اعتقدوا بانهم قد وجدوا مخرجاً من مأزقهم عن طريق تبنيهم المثالية الارستقراطية التي جعلتهم يشعرون بانهم كانوا بعيدين عن المشاكل الاجتماعية وأنهم وفروا الخلاص للقلة الموهوبة: اخذ (بيرديف) عندما كان منفيًا بعد الثورة، ينتقد كل اراء (الفيكوفستيين). فقد كتب في سيرته الذاتية:

مصيبتنا هي اننا كنا معزولين . . . عن حركة ذلك الزمن الاجتماعية الواسعة. وقد برهن الزمن على ان ذلك كان حقيقة مهلكة في ضوء التطورات التي حدثت اثناء الثورة. . . لقد عشنا في عصر مختلف وكنا بعيدين عن الكفاح التاريخي. هنا، لم تصبح الكلمة لحمًا، بل، على العكس، اصبح اللحم كلمة وتحولت الامور الهشة الى حقائق ثابتة. . . لا يمكنني الا ان ادرك الان اننا كنا نعيش في البرج العاجي ونتحدث حديث المتصوفة بعيدين عن كل ما كان يمت الى مآسي روسيا بصلة.^(١)

- ٣ -

كان للفن والادب، وخصوصاً الشعر، والشعر الرمزي، بالأخص دور جوهري في التمهيد لهذا الاتجاه الثقافي وتطويره اكثر مما كان للمناظرات الميتافيزيقية والفلسفية من دور. كان له دور في توسيع وتعميق الادراك والخيال، ولوانه ادى، كما هي الحال بالنسبة لشعر (الكساندر بلوك) الى اعادة تقويم ذلك الاتجاه باجمعه.

لم تتضمن الحركة الرمزية، بهذا الخصوص، القضايا الفنية في الشعر من حيث احلال الصور محل التصريحات ووصف الحقائق والمشاعر المباشر حسب انما تضمنت ايضاً شمولية وتشوق الى تغيير الحياة الى الافضل. لقد تضمنت الحركة خليطاً من الجرأة

٤- ن. أ. بيرديف، العلم والواقع (لندن، ١٩٥٠)، الترجمة الانكليزية.

والخوف : الجرأة بسعنى الرغبة في استكشاف ماتحتويه الحياة من امور جديدة والخوف بمعنى عدم القدرة على مواجهتها (الحياة) . فاذا اخذنا اشعار سولوفيف وكتابات المليئة بنبذة بالحكمة والتي كتبها على غرار اسلوب (ديكارت) و(روسو) الحالم ، فاننا نجد لها تتعامل مع الازمنة والاماكن السحيقة والغريبة التي لا يعرف عنها الشاعر سوى الشيء القليل . ففي عوالمه الغريبة هذه نقرأ العبارة الحكيمة التالية : انيري لنا ظلامنا ، يايتها السيدة الجميلة!

ان الحركة الرمزية هي الى حد ما ، تهذيب وتكثيف للتجربة الرومانسية التي تفترض المعرفة المسبقة بالذات المنعزلة وبالعالم غير مترابط وربما عدائي . مع ذلك ، فاننا لو اخذنا اشعار (بايرون) و(هانية) و(لير مونتوف) لوجدناها ابعدها ما تكون عن الشلل والعداء ، لان هؤلاء الشعراء سعوا عبر عوالمهم المعزولة ، الى هضم العالم المرثي وتمثيله ثم تقديمه من جديد مليئاً بالمعنى . اذا لم يصح هذا على (سولوفيف) فانه يصح على «الكساندر بلوك» الذي يعد ابرز الشعراء الرمزيين الروس . ترجع افضل اعماله الى الفترة التي سبقت الثورة واعقبها عندما استبدل اللغة الرمزية الاسطورية الرنانة السائدة باللغة البسيطة انه يسحر بشعره لانه ، كبوشكين ، (ولا اجد اديباً اخر يمكن ان اقرنه به غير بوشكين) يستطيع ان يكتب شعراً عن اي شيء وما جعله يتجاوز الرمزيين او يتعد نوعاً ما عنهم هو ربطه غير المؤلف بين الواقع الملموس وبين والحلم . . كان مهووساً بصوت الاحداث ، بالمواضيع والافكار وبخاصة افكاره التي كان عاجزاً عن الافصاح عنها . وكان مشغولاً ايضاً بكل ما يدل على امراض العالم القديم ويشير اليها بسبب تفكيره الكثير بالنظام الجديد كانت اخر قصائده واهمها تحمل عنوان الاثنا عشر وكانت بمثابة تعاليم «حراس الجيش الاحمر الاثنى عشر» الذين كانوا يسرون بتثاقل في الشوارع المغطاة بالثلوج شوارع بترسبورغ الجائعة ، وهم يواجهون العواصف الثلجية العنيفة في اول الشتاء لروسيا البلشفية . كان موكبهم بالنسبة اليه يعني تقدم الانسانية صوب القرن العشرين .⁽⁵⁾

٥ - لمعرفة المزيد عن الاندماج التهكمي بين الامور الرومانسية والحالمة (احياناً يعالج كل واحدة على حدة) والسير في حالات تشبه النوم والعالم الحقيقي الملموس ، كما نظر اليه (بلوك) ينظر : قصيدته المعروفة «الغريب» التي ترجمها (فرانس كورنفورد) ترجمة رائعة ، وينظر كذلك ترجمة «الاثنا عشر» في طبعة (مورس بورا) .

وخلافاً لذلك كان أغلب الرمزيين الروس قد عبروا عن التراجع الكبير للخيال الروسي وعن تحرره من الحياة والتاريخ سواء تم ذلك عن طريق الفن أو الطقوس الدينية السحرية أو النوبات المرضية المسكرة (هذا إذا استثنينا تلك المجموعة من الشعراء الذين جاءوا بعد الفترة الرمزية والذين كان هدفهم المعلن عدم اغاضة الخيال بأي شيء ملموس مثل (كروچينيك) لقد اعلنوا الفنانين كانوا يسعون الى ان يكونوا، قبل كل شيء، فوق مستوى البشر كانت رومانسيته تعكس وضعهم النفسي المتعب والكساح، على الرغم من استشهادهم بين حين وآخر بفلسفة (نيتشه). كان هناك توافق بين ماكانوا يقولونه شفاهاً وما كانوا يكتبونه من اشعار ميكانيكية طابعها التشاؤم والانغلاق والاثارة الجنسية^(٦) واخيراً فانهم سيذكرون ليس بسبب ما قالوه في شعرهم ولا حتى بسبب الكيفية التي قالوه فيها، ولكن

٦ - هذه بعض النماذج التوضيحية من الشعر الرمزي:

يهيجني التجريد

انني اصنع حياتي منه . . .

احب كل ما هو انطوائي ومبهم .

انني ضحية احلامي غير المألوفة والغامضة . . .

الا انني لا املك الكلمات الارضية لأعبر

بها عن الامور غير المكررة .

(كيس)

انني اكره البشرية

انني اهرب منها مسرعاً

روحي المهجورة هي بيتي الوحيد

(بالمونت)

انني لا اعرف انتماء اخر

غير ايماني البكر بنفسه

(بريوسوف)

للاطلاع على المزيد من الشعر الابله الفارغ لفترة ما بعد الرمزية، الفترة التي كتب فيها شعراء مثل (برليوك) و (كروچينيك) اشعاراً تعويذية غير مفهومة ينظر: الاعلان عن لغة ما وراء العقل لـ (كروچينيك) نفسه . تجد ترجمته الانكليزية في كتاب المستقبلية الروسية لـ (ف. ماركوف) (لندن، ١٩٦٨)، ص ٣٤٥ وما بعدها .

بسبب كونهم يمثلون حالة انسانية وزمنا لم يدركوا معناه .

كان هناك مجال ثقافي اخر - وهو مجال الرسم ونقد الفن - حيث اتضح فيه التنافر بين الادراك والتهرب بين الفن والعواطف المحدودة وفي الواقع شهدت الفترة التي نحن بصدددها اغلب الحركات الفنية (المعروفة الان) تقريبا ومن بعض الحالات ولدت فيها حركات فنية لم تكن معروفة سابقا . نجد في تلك الفترة حركات مثل التكعيبية والمستقبلية التكعيبية والتجريدية في الرسم . وعرف بعض رسامي تلك الفترة امثال (تاتلين) و(مالييف) و(لستسكي) بالروح الثورية الكبيرة التي جعلتهم يتحملون بعض المسؤوليات الاجتماعية الجريئة، كانوا يريدون من الفن ان يعالج قضايا عملية ملموسة، لذلك تجاوزوا تلك الحدود الفاصلة بين الحياة والفن واخذوا يمارسون انواعاً من الأنشطة الفنية المختلفة في آن واحد . كانت أنشطة تلك المجموعة بمثابة المعادل المنظور لشعر (مياكوفسكي) الثوري . . فقبل أن يحدث النفور من الاشكال [الفنية] البرجوازية المعروفة قبل الثورة، كان المناخ الفني حاملاً كل اعراض تفكك الخيال، وكان نقاد الفن هم المسؤولين عن انعاش مثل هذا التفكك . كان الدور الذي اداه النقاد المدعومين مادياً من تجار الفن الاثرياء حاسماً ليس في تطوير الفن الروسي المعاصر حسب، بل في اعادة اكتشاف الفن الروسي القديم ايضاً . وساعد ذلك الدور ايضاً على انتشار المعرفة الواسعة بالفن الغربي . كونت المجلات [الفنية] من مثل مجلة «عالم الفن» و«الصفوف الذهبية» قنوات رئيسة لمثل هذا النشاط . وكان لتلك المجلات مساندون بارزون امثال (بينوا) و(دياغليف) و(كرابار) و(موراتوف) . وكانت تلك الفئة من المشجعين مثقفة ثقافة عالية وكانت معرفتها الفنون في عصر النهضة في فلورنسا والبندقية لا تقل عن معرفتها الفنون الروسية القديمة . كانوا مولعين باكتشاف المواهب حيثما وجدت واحتضانها وتطويرها .

تصف يوميات (الكساندر بينوا)، التي نشرت باللغة الانكليزية قبل بضع سنوات، الجو الذي كان سائداً في تلك الاوساط . كان (بينوا) رساماً قبل ان يتعرف الى تلك المجموعة من الرسامين، وكان ايضاً ناقداً فنياً ومصمم ديكور . وقد صمم الديكورات للباليهات التي اخرجها (دياغليف) . وبعد تصفية النظام القديم، اخذ فنانون اخرون يساعدون (دياغليف)

على اخراج اعماله السحرية الفاتنة، فنانون امثال (لاريسونوف) و(كونچاروفا) و (دوبزنسكي)، بينما كان (كاندنسكي) يختار تصاميم المدرسة الالمانية المعروفة بـ (باوهاوس). اما (چاكال) و(بيفسنر) و(كابو) فانخذوا يمارسون الفن للفن الذي كان رائجاً في باريس وقتئذٍ. تصف هذه اليوميات الحياة الساحرة في تلك الاوساط الثقافية في منطقة (بالميرا الشمالية) التي احبها الكاتب حباً جماً. وتكشف اليوميات طبع الكاتب الوديع وتذوقه للفن ونجاحاته التي جعلت الامبراطور يحيطه بالرعاية. لقد تمتع بشمار تلك الرعاية التي افسدت شخصيته وجعلتها غريبة الاطوار. لم يكن يابه، بسبب بحبوحه العيش التي كان يعيشها، بالمآسي التي كانت تعيشها روسيا. كان يمتاز بالثقافة الواسعة والذوق السليم. اخذ يعشق الخزف الصيني المصنوع في مدينة (سيفريس) الفرنسية والزنبق والاشياء الجميلة الاخرى، كما اصبح عنده ولع خاص باللعب. كان همه الوحيد زيادة عدد معارفه واصدقائه. وكان وجوده في ذلك الريف نشازاً. الا ان الفنانين الموهوبين الاخرين والمعدودين لم يظهروا او يتصرفوا بطريقة (بينوا) نفسها.

هذه هي العوالم التي جعلت الناس يتصورون أن فكرة الحداثة في روسيا شبيهة بالنهضة الحضارية الإيطالية. لان الذين قلموا ليعقد تلك المقارنة هم (بيرديف) و(فياجسلاف ايغانوف) واخرون. لقد تجاوزت مقارنتهم حدود عالم النشاط الفني، حتى ان هذه المقارنة اصبحت من الامور البديهية والمسلم بها بالنسبة الى المهاجرين بعد الثورة. ليس من السهولة ان نجد تشابهاً بين الفترتين، وهذه الصعوبة ترجع الى عدة اسباب من بينها ان مفهوم النهضة يكون مفهوماً غامضاً وغير واضح من الناحية التاريخية والحضارية. اذا كانت النهضة الاوربية تعني «تجديد» الحضارة الكلاسيكية فكان يتوجب على المجددين الروس [وقتئذٍ] ان يعيشوا تجارب تخلصهم من العناصر الانسانية النيرة، تجارب ذات جوانب مظلمة ومنحلة، تجارب الارهاب القديم. لقد كانوا [المجددون] تحت رحمة قوى معرودة واقعة في شرك دوامات من المشاكل الكثيرة. وهذا يفسر عجز كثير من اساليب تلك الفترة وعدم ترابطها وترهلها ويفسر كذلك الغموض العام الذي لم يكن بسبب العمق بقدر ما كان بسبب التناقض التام بين العالم الخارجي المشوش والمحير والعالم الداخلي الخاص. وعلى وجه الدقة، لم يكن هذا الاسلوب موجوداً في حلقة (بينوا). ففي الوقت الذي كان افراد تلك

الحلقة يمجدون مع غيرهم لا تناهي الرجل الخاص، كانوا، في الوقت نفسه، يفضلون «الثانوي» الهاديء على «الرئيس» العنيف، والمزوق على الطبيعي. ومع ذلك فتحوا طريقاً اضافياً يؤدي الى النهضة شبيه بذلك الطريق الذي طالب به ممثلو الاتجاه الجديد في روسيا.

يمكننا القول انه كان هنالك شيء من التشابه بين بعض جوانب المشهد الحضاري الروسي وعصر النهضة الايطالية، كالتشابه الذي كان موجوداً بين (دانتي) و(مايكل انجيلو) في القرن الخامس عشر، عندما بدأت الحركة الرمزية القوطية تضعف امام ضغوط حركة (الباروك). اشتهر ذلك الزمن بالمظاهر البراقة والزخرفة والابهة. هكذا كان مفهوم النهضة. كانت هناك امتيازات اجتماعية وابهة لتلكم الناس الذين ادعوا أنهم كانوا يعيشون في عصر النهضة. لقد جعلتهم ثرواتهم ودينهم يلهجون بالحمد للحياة التي كانوا يحيونها، الا انهم لم يكونوا عارفين أنه في الوقت الذي كان ثراء الاغنياء والمتمكنين وطمانينتهم يزدادان يوماً بعد يوم، كان افلاس الفقراء وخواؤهم يزدادان ايضاً يوماً بعد يوم. كانوا يتصورون ان تلك القضايا لم تكن تهم الناس. ان المصلح الوحيد الذي كان الناس يصغون اليه كان رجلاً ينتمي الى نظام اجتماعي وروحي اخر.

اسمحوا لي ان اشط للمرة الاخيرة واقول: قد يسأل سائل: من كان المصلح الادبي في روسيا؟ من المؤكد ليس (چيكوف) على الرغم من عمق نظرتة نوعاً ما كلاسيكيتها، الى التجربة التي عاشتها الحضارة المنهارة، او على الاقل نظرتة الى الطبقات والبيئة الثقافية التي كانت تعقيداتھا (او القليل من تلك التعقيدات الذي رآه قبل وفاته) بالنسبة اليه ليست مؤشرات ثراء، بل مؤشرات ارتباك وتشويش واثارت سخريته فقط. ربما تولستوي؟ لم يكن تولستوي سوى الاحتقار للصفوة المثقفة وكل ما كانت تمثله. الا ان هذا لم يكن سوى شيء ثانوي تجاه الحقائق والاكاذيب الانسانية التي ضحى او حاول ان يضحى بها، وانميراً تجاه توضيحته بحياته واعماله. (*) ان الذي قام بدور المصلح الادبي في الفترة التي نحن بصددھا

* في ١٦ ايلول ١٩٠١ سب تولستوي رسالة وجهها الى الصحف وذكر فيها انه تنازل عن حقوقه في طبع جميع اعماله وترجمتها ومسرحها في روسيا وخارجها. انظر: «قصة الرسالة التي رفض فيها تولستوي حقوق التأليف» للدكتور ضياء نافع (جريدة الجمهورية، الاربعاء ١١/١٠/١٩٧٢، ص ٢٧).

هو (مكسيم غوركي)، ذلك «الطائر البحري العاصف» الذي برز من الاعماق وأرق مضاجع الصنفورة المثقفة التي وصفته بـ «النذل الكبير Great Cad». لم يعد (غوركي) قادراً على الاعتقاد باحتمال حتى الهروب المثالي من المواقف الحقيقية. لقد خلق صورة للانسان الذي يملك كل صفات المستقبل التي كان هو بالذات يحلم بها. ان الانسان الحقيقي بالنسبة اليه هو ذلك الانسان القادر على ان يصبح شيئاً.

اننا نحتاج الى الكثير من التبصر لكي نميز بين سكرات موت العالم القديم وآلام مخاض العالم الجديد. يبدو ان (غوركي)، كما هي الحال بالنسبة الى (الكساندر بلوك) الذي كان اكثر تعرضاً للانتقاد، كان يمتلك الى درجة كبيرة ذلك التبصر الذي جعله ينظر الى اتجاهات الحداثة في روسيا ما قبل الثورة وكأنها في حالة افول وليست في حالة تجديد او انبعاث. وعلى العموم، وللأسباب التي حاولت ان اقدمها، يبدو انني لا بد من ان اصل الى خاتمة. ان اعجاب (يوري زيفاكوف) بالمشهد الرائع [المذكور في اول البحث] لا بد ان ينتهي بالنسبة الينا، وإن لم ينته بالنسبة الى (زيفاكوف)، ما دامت الابنية التي كانت تحيط به وتسند قديمه قد فسدت من الاساس او / وكانت في طريقها الى الاشتعال.

هـ - شيكاغو ونيويورك : وجهان للحداثة في اميركا

أرك همبركر

في عام ١٨٨٨ غادر بوسطن الى نيويورك الروائي (وليم دين هاولز William Dean Howells) عندما كان في الحادية والخمسين من العمر وعندما كانت طاقاته الابداعية في ذروتها. كتب (هاولز) رسالة الى (هنري جيمس Henry James) يقول فيها. «نحن جميعاً نحب نيويورك، وانني آمل ان اصور في رواياتي شيئاً من حياتها الواسعة، المرححة والمشوهة». كان انتقال (هاولز) الى نيويورك مؤشراً على التحول المهم الذي حدث في الحياة الثقافية الاميركية. ان افول بوسطن وبروز نيويورك وشيكاغو مركزين تجاريين كبيرين يدل على بداية الثقافة

الامريكية «الحديثة». فشباب هارفرد شديداً والحساسية، امثال (والاس ستيفنس Wallace Stevens)، وجدوا نيويورك «ساحرة لكنها غير حقيقية بصورة رهيبة». كانت تلك الفئة من الشباب قد احبت ومقتت في آن واحد وعلى نطاق واسع، مشهد الفوضى والنشاط. في شهر حزيران من عام ١٩١٩ صرح الشاعر (هارت كرين Hart Crane) الى احد المراسلين بان «نيويورك هي سلسلة من المناظر المكثفة والمتوحشة نوعاً ما التي لا تتوفر في كليفلند... الخ. نيويورك تعامل الانسان بقسوة الا انها تتراجع لتقدم له علاجاً من التسلية اكثر من اي مكان اخر أعرفه». كانت مدينتا نيويورك وشيكاغو تمثلان كل ما هو جديد في المجتمع الاميركي، من ناطحات السحاب الشاهقة (كانت عبارة «ناطحات السحاب» جديدة في الثمانينات من القرن الماضي) الى حجم السكان وتنوعه الى بؤس الفقراء، الى عنف المعركة بين العمال والرأسماليين، الى بذخ الاغنياء، الى فساد الصحافة وصفاقتها، الى قسوة الاحتكارات (الكارتل والترست)، الى اللابالية المدمرة التي كان يمارسها المجتمع المدني تجاه الفرد. (عبر درايزر Dreiser عن ذلك الوضع في روايته «الاخت كاري» في عام ١٩٠٠ قائلاً: «في الحقيقة اننا لسنا في حاجة الى اي شيء»، استمر [يتحدث] بغموض وهو يحدد فيها «كانها صندوق»).

كانت نيويورك كالمغناطيس تجلب الفلاحين من صقلية واورانيا، وكذلك خريجي جامعتي ييل وهارفرد المثقفين ثقافة عملية عالية. وترك العديد من الصبيان ايوا وقرى انديانا واوهايو، تلك الاماكن التي كان ينمو فيها نوع جديد من الكتابة، واتجهوا صوب شيكاغو.

كانت الاختلافات الجغرافية والتاريخية الطارئة بين نيويورك وشيكاغو توحى باختلاف مهم بين حضارتي المدينتين. ففي الوقت الذي كانت فيه مدينتا شيكاغو ونيويورك تجسدان اخلاقيات (العصر الذهبي) القائمة على مبدأ (دع الامور تجري وشأنها) (Laissez-Faire)، وفي الوقت الذي كانتا فيه لا تأبهان بفكرة «الثقافة» التي كانت تُذل وتُحتقر بصورة فادحة (بالمناسبة كان شعار المعرض الاميركي في شيكاغو في عام ١٨٩٣ هو «اجعل الثقافة

تنشط»،^(١) كانت المدينتان في الوقت نفسه تمثلان أنواعاً مختلفة من «التجديد»، ويمكن ان يشاهد ذلك الاختلاف في وسط كل مدينة الادبي وفي الادب الرئيسي المرتبط ارتباطاً وثيقاً بذلك الوسط.

كان هم شيكاغو الوحيد هو «الكمية» التي يمكن قياسها وحسابها أو وزنها. وهذا ما نجده في الالاف من البوشلات من الحبوب التي كانت تحمل في السفن باتجاه الشرق، او في الملايين من رؤوس الماشية التي كانت تجلب لتفرغ في «(يونيان ستوكياردن) لتذبح وتعلب، او في الاطنان من الفولاذ الذي كان يستخرج بواسطة الطواحين في (كاري). كتب (كارل ساندبرك) في عام ١٩١٩ :

ربما تقول من أول وهلة إن هذا المكان هو بمثابة جحيم بالنسبة الى الشاعر، لكن الحقيقة هي انه (المكان) جيد بالنسبة اليه لانه سيجد فيه ما يوقظه عندما يحتاج الى تلك اليقظة. في الحقيقة، ان هذا المكان يلائم الانسان المعافى الذي يريد مراقبة اعقد اللعب واشرسها واكبرها في العالم - لعبة الاقتصاد والتبذير. اذا نظرنا اليه من هذه الزاوية فهو جيد، وانني اتصور أنك ستحبه.

كان اقتصاد المدينة يقع تحت هيمنة عدد محدود من الشركات الصناعية العملاقة التي كان يملكها ابرز مواطني شيكاغو الذين لا تزال اسماؤهم تعني الكثير في اميركا في الوقت الحاضر، اسماء مثل (ماكورمك) و(ارمس) و(مارشال فيلد) و(سيرز روبك) و(مونتكمري

١ - كانت (ماريت موزو) نجمة المعرض وهي التي أسست مجلة (بوينري) بعدئذ. لقد وصفت طريقة كتابتها قصيدتها «اغنية اميركية» التي نشرتها في ديوانها الموسوم «قصائد مختارة» (نيويورك ١٩٣٥) بالطريقة التالية: «كتبت قصيدة «اغنية اميركية» نزولاً على طلب اللجنة المشتركة لتنظيم احتفالات المعرض الاميركي العالمي وقبلتها اللجنة الموقرة والقيتها لمناسبة مرور اربعة قرون على اكتشاف اميركا الذي صادف الحادي والعشرين من تشرين اول ١٨٩٢، القيتها امام جمهور يزيد على المائة الف نسمة... وخولت اللجنة السيد ثيودور توماس، مدير الموسيقى، الطلب من الهروفيشور جادوك تلحين المقاطع الغنائية من القصيدة. تبدأ الانشودة هكذا: «في الافق الواسع المجهول»، اما الايات الثمانية من القصيدة والتي تبدأ هكذا:

«تنظر القبائل الى بعضها

«ان الشعوب المعدلة للمعركة اجتمعت لتوحد

لقد خلفها كورس مؤلف من خمسة آلاف متشد بمصاحبة اوركسترا كبيرة بالاقصالة الى فرق عسكرية».

ورد). كانت شيكاغو تتباهى بانجازاتها العملاقة: الصك بمبلغ (٢٠٠٠٠٠٠٠) الذي خصصه (جون د. روكفلر) لتأسيس جامعة شيكاغو في عام ١٨٩٣، الاضرابات التي حدثت في (هاي ماركت سكوير) في عام ١٨٨٨، اضراب (بلمان) العنيف في عام ١٨٩٤.

ربما لم ترق شيكاغو المسافرين الذين كانوا يتوافدون عليها من اوربا وذلك بسبب خشونتها وتطلعاتها المادية الفاسدة التي لا يمكن اشباعها. (كتب كبلنك عن شيكاغو قائلاً: «بعد ان شاهدها ارغب بالحاح الا اراها مرة ثانية. انها مدينة يسكنها الوحوش»). اما بالنسبة الى عشرات الالاف من الشباب الذين اعجبوا بشخصية كاري ميري (بطلة رواية «الاخت كاري» لدرائزر) وبطموحها وبالنجاح الذي حققته، فقد كانت شيكاغو منارة للثقافة المتطورة وللرفاهية. كتب (والاس ستيفنز) في يومياته (الاول من آب ١٨٩٩): «الحدثة حركة شيكاغوية صرف، انها تافهة ولا تبعث على التأمل ابداً».

ادى اتساع الوسط الادبي شبه البوهيمي الذي انتقل الى (الجانب الجنوبي) بسبب توفر المساكن الرخيصة التي شيدت بسرعة من اجل (المعرض الاميركي)، ادى الى حجب الانظار عن الوسط الادبي الصغير في التسعينات الذي امتاز بنواذيه وسلوكه الرفيع وعشقه الحركة الجمالية الانكليزية (لقد ادى نشر كتاب «القصص الشعبية Chap Book» في شيكاغو في عام ١٨٩٤، وكذلك كتاب «تحفة فنية صغيرة Bibelot» لتوماس موشر، الى جعل الخبراء بالفن واصوله المحدودي العدد في اميركا يقرؤون ما تجود به اقلام الكتاب السياسيين). اما في (المدينة القديمة) وفي (الجانب الجنوبي) القريب من الجامعة، فقد كان الروائيون الشباب الذين هربوا من القرى تواقاً، وكذلك الشعراء الشعبيون والمثقفون ذو الحساسية العالية الذين ناصبتهم بيتتهم العداء، قد وجدوا في تلك البيئة كل ما يستهويهم ويريح اعصابهم. كانت [تلك البيئة] بمثابة عالم صغير متجانس اجتماعياً وكانت تصدر فيه بعض الدوريات القليلة التي حفزت جهودهم. لم يكن «عصر النهضة» الذي حدث في عام ١٩١٢ تقريباً حقيقة ثابتة، بل مبادرة ناقصة. لم يأخذ الكتاب موضوع الكتابة مأخذ الجد. كان الكثير منهم يزاول مهناً اخرى قبل ان يشرع بممارسة الادب. كان (درائزر) و(ساندبرك)

صحفيين اصلاً وكان (شيروود) رجل اعمال وكان (ادكارلي ماسترن) محامياً اما الاستثناء الوحيد في تلك المجموعة فكان (ادون ارلنكتن روبنسون) الذي كان يتعاطى الادب برعاية بعض الاصدقاء في نيويورك. فلم يتحول (روبنسون) من مهنة اخرى الى الشعر لانه كان شاعراً في الاساس ولم يكن يطمح الى ان يكون اكثر من ذلك. لقد كانت الحركة الحديثة في شيكاغو تمثل اتجاهاً جديداً من الحرية والسلوك والاخلاق والفكر، وهذا ما وضعه (شيروود اندرسون) في مذكراته :

ثم ينتهي الاسبوع ونحن في مدينة صغيرة تقع على ساحل البحيرة. ربما نام او حاول ان ينام ستة او ثمانية منا، رجالاً ونساء، تحت غطاء واحد ونحن قريبون من نار اضرمنها في الهواء الطلق على ساحل البحيرة، حتى اننا كنا نتسلل في الظلام الى مكان منعزل لنستحم جميعاً ونحن عراة، كانت جميع افعالنا بريئة. كنا نشعر بالغبطة لاننا كنا نعيش حياة جديدة حرة وجريئة، متحدين في ذلك تلك الحياة التي تصورناها مملة ورهيبة وهربنا منها جميعاً.

الا ان الثورة على كياسة المجلات الفصلية (quarterlies) والمجلات النقدية (reviews) العريقة سرعان ما خمدت لتمهد الطريق لظهور نوع جديد من الكياسة المحدث. وانتقلت افضل المجلات الصغيرة (مثل مجلة «دايل»، ومجلة «لتل ريثيو» التي كانت تديرها ماركريت اندرسون) وبعض الكتاب ايضاً الى نيويورك. لم تبق في شيكاغو سوى اشهر المجلات - «بويتري» التي كانت تحررها (هاريت مونرو). كانت تمويل تلك المجلة مادياً مجموعة صغيرة، لكنها مؤثرة، من البرجوازيين المثقفين في شيكاغو، وظلت تلك المجلة فترة قصيرة في الطليعة من حركة الحداثة في اميركا، لم يكن ذلك يعود الى جهود الانسة مونرو بقدر ما كان يعود الى النشاط المميز والذوق السليم لمحررها المقيم في الخارج، ونقصه به (ازرا پاوند). لقد استقر (پاوند) في لندن في عام ١٩٠٨، بعد ان كان قد درس الادب واللغات الرومانسية في كلية هاملتون ثم في جامعة پنسلفانيا. في عام ١٩١٢ عدّ المع الشعراء الشباب واهمهم. لم تعرف شيكاغو اعمال (بيتس) و(طاغور) و(فورد مادوكس

فورد) الا عن طريقه ولم يكن هناك من احد يلح على الانسة مونرو في طبع قصيدة «برفروك»
ل. ت. س. اليوت في عام ١٩١٥ سواه. ان علاقة (پاوند) بمجلة «پويتري» هي، في
الواقع، قصة صراعه مع التراث الارستقراطي. كانت كل علامة من علامات التردد والحيرة
من جانب (هاريت مونرو) تعني دفع (پاوند) اكثر صوب الفن والادب المتطرفين. وانتهت
علاقته المتوترة بـ (هاريت مونرو) في عام ١٩١٦. نشرت مجلة «پويتري» أفضل اعماله:
«الولاء لسيكستس پروپيرتيس» مشوهة وناقصة، لذلك اعاد نشرها في مجلة اخرى.

استمرت هذه المجلة، «پويتري» في الظهور عدة سنوات وهي تعتاش على سمعتها في نشر
اعمال الشعراء المبرزين. ان مجلة «پويتري» شاهد على سلبيات «عصر النهضة» وايجابياته
في شيكاغو. كان هم روائي شيكاغو وشعرائها منصباً في الاساس على المضمون وليس
على الاسلوب. تقدم روايات (شيروود اندرسون) و(سنكلير لويس) افاقاً جديدة ومهمة من
التجارب في مجال الثقافة الادبية، وهذا ايضاً ينطبق على الروايات التي كتبت عن شيكاغو
في تلك الفترة مثل رواية «الحفرة» (١٩٠٣) لفرانك نوريس ورواية «الغابة» ١٩٠٦ لأيتن
سنكلير. الا ان تلك الروايات لم تتجاوز حدود ضوابط المذهب الواقعي وبقيت تدور في
فلك المحلية الواضح، ولذلك لا نستطيع نعتها بالاعمال المحدثّة المميزة. قرأ وهضم
(اندرسون) نوعاً ما اعمال (كيرترود ستاين) و(فرويد)، الا ان اعماله بقيت على العموم
متواضعة، متواضعة بالمعنى السلبي لهذه الصفة. اما اشعار (ساندنبرك) و(ماسترز) و
(لنزي) فتتضمن ازدياداً ساذجاً لـ «التراث». لقد ارادوا لأدبهم ان يكون مفتوحاً على حريات
وتجارب جديدة، لذلك ضربوا عرض الحائط كل الصيغ التقليدية الراسخة في تدبر
التجارب وتأملها. والتزمت اعمالهم بالحس التاريخي البدائي. لا يستطيع احد ان يجد في
بيثة شيكاغو اشياء مثل البرامج والبيانات والاهتمامات البالغة بالتكنيك التي كانت موجودة
في نيويورك وفي بقية الحواضر الاوربية الاخرى. هناك كثير من التهور والاستفزاز في قصائد
ديوان (لنزي) الموسوم «قصائد يمكن مقايضتها بالخبز» (١٩١٢) وكذلك في قصائده

المتأخرة التي تقدم تشكيلة من المنوعات (vaudeville) . وبالنسبة الى مقاييس (والاس ستيفنز) و (وليم كارلوس وليامز) ، وكذلك (باوند) و (اليوت) في لندن ، لم يكن (لنزي) فناناً «جاداً» لانه اوضح انه كتب شعره : «لا عن طريق الاصغاء الى الصوت الداخلي وتتبع الوهج ، وانما عن طريق قرعه الطاولة بالمسطرة وتأمله الشرر الكهربائي المتطاير» .

- ٢ -

كانت اسعار الاراضي رخيصة نسبياً في شيكاغو بسبب سعة مساحة المدينة . ففي الوقت الذي كانت فيه شيكاغو تشجع المشاريع الصناعية الواسعة التي تمولها رساميل كبيرة ، كانت الصناعة في نيويورك ، وبخاصة في مانهاتن ، محدودة جداً . كان عدد السكان يتزايد باطراد ، مما جعل اسعار الاراضي في ارتفاع متزايد ، وكانت الصناعات التي برزت فيها نيويورك (صناعة الاقمشة والطباعة) تسير في نطاق ضيق . كانت العوائل تدير اغلب البيوتات التجارية والورش الصناعية وكان اغلبها يتطلب الجهد الماهر والباهظ الثمن . انتجت طبيعة الاقتصاد نوعاً خاصاً من الشعور بالفردية الذي رسخته موجات المهاجرين اليها عن طريق (كاسل كاردن) . ففي الفترة الواقعة بين أعوام ١٨٩٠ و ١٩١٩ وصل اليها حوالي ثلاثة عشر مليوناً من المهاجرين ، وكان اغلبهم من اوربا الشرقية وجنوبي ايطاليا . لقد جلب المهاجرون معهم اشياء ، من المانيا الى مسرح اليدش ، غيرت بعمق التركيبة الحضارية لنيويورك . وشعر المهاجرون بعمق الحاجة الى التأقلم والى ان يصبحوا اميركان «حقيقيين» سريعاً . الا ان عدداً محدوداً منهم ، ينتمي الى الجيل الاول والثاني من المهاجرين ، تمكن من ان يؤدي دور الوسيط بين اوربا واميركا وان يؤسس قاعدة عالمية للتطورات الجديدة التي اعطت نزعة التجريب الاميركية روحاً محلية وعالمية في آن واحد .

كانت روح التجريب تلك واضحة للعيان وبخاصة في «قرية كرينج» ، تلك المجموعة من الشوارع غير المنتظمة الواقعة جنوبي «الشارع الرابع عشر الغربي» ، التي كان يملكها الحاكم البريطاني في القرن الثامن عشر ليقضي اوقات فراغه فيها . في الاربعينات من القرن الماضي ، اخذ الاغنياء يهجرونها - ان وصف تلك الهجرة مثبت في رواية (هنري

جيمس) الموسومة «ساحة واشنطن» (١٨٨١). ثم جاءها المهاجرون فيما بعد، ليسكنوها ويضيفوا عليها الطابع الاوربي. يحدثنا «البرت پارى» (Albert Parry)، مؤرخ الحركة البوهيمية الاميركية، قائلاً: «في بداية القرن العشرين، كان الجو مهياً لأميركا بأن يكون لها «مونمارت»^(٢) خاص بها». ^(٣) ثم يذكر انه في الفترة الواقعة بين الاعوام ١٩١٠ و ١٩١٧، اي بعد ظهور مجلة «ذي ماسس»، اخذت الامور تتخذ طابعاً سياسياً راديكالياً جديداً. لقد استهوت البيئة المفتوحة والمتنوعة كثيرين ممن كانوا مكرسين الى التجريبية في السياسة والاخلاق والفنون. ظل صالون «مابل دوج» الادبي، الى ما قبل حلول عام ١٩١٤ بقليل، مكاناً امتزجت فيه الافكار السياسية الراديكالية عن طريق (جون ريد) و(بك بل هيود) واتحاد العمال الصناعيين العالمي، والمواقف الثقافية التقدمية والشخصيات البارزة امثال (ماكس ايستمان). كانت نيويورك، وبخاصة «القرية»، مكاناً فريداً لتحقيق النجاح بالنسبة الى الكتاب الشباب، كما يقول (هارت كرين). إن (هارت) نفسه انتقل الى نيويورك واخذ يكتب او يحرر في ذلك العدد الكبير من المجلات الصغيرة ذات النزعات المعينة والتي كانت تصدر في «القرية» مثل «لبريتز» و«سمارت سيت» و«اثرز» و«كليب» و«سفن ارتس» و«نيشن» و«ماسز». كونت تلك المجلات، بالاضافة الى مجلتي «تل رقيو» و«دايل»، اللتين بدأتا اصلاً في شيكاغو وانتقلتا بعدئذ الى نيويورك، قاعدة النهوض الادبي للسنين الاولى من القرن العشرين وكذلك لفترة العشرينات من القرن نفسه. ^(٤) وكانت هناك الفرق المسرحية امثال «برنستون بليز» التي غيرت اسمها الى «ممثلي قرية كرينج» بعدئذ. لقد قدمت تلك الفرقة اعمال (اونيل) و(فلويد دل) و(درايزر) و(ادنا ملي)، واقامت في عام ١٩١٦ موسماً مسرحياً شتوياً. كانت هناك ايضاً فرقة مسرحية اسمها «واشنطن سكوير بليز»

* حي مشهور بمقاهية وحياته الليلية يقع شمالي باريس - المترجم.

٢ - البرت پارى، الغرفة العلوية والادعياء: تاريخ البوهيمية في اميركا (١٩٣٣)، وقد اعيد طبعه في نيويورك في (١٩٦٠).
ينظر ايضاً: كارولين وير، قرية كرينج ١٩٢٠ - ١٩٣٠: تعليق على الحضارة الاميركية في سنوات ما بعد الحرب، (نيويورك، ١٩٣٥).

٣ - للاطلاع على المزيد من التفاصيل، ينظر: فردرك هوفمان وكارولين الرج، المجلة الصغيرة: تاريخ المصادر وثبتها (برنستون، ١٩٤٧).

وكان من جملة اعضائها (روبرت ادموند جونز) و(فليب مويلز) واخريين . وكانت هذه الفرقة متأثرة كثيراً بالمرح الألماني . لقد افرز النظام الاقتصادي السائد في «القرية» والقائم على المزيد من الارباح، نوعاً من الفردية الصارمة بين سكان القرية في النواحي الفلسفية واسلوب الحياة . عندما رجع المحاربون القدماء في عام ١٩١٩ اصبحت الحياة القديمة المرححة ، بملابسها وصلواتها والعلاقات البوهيمية الحميمة بين افرادها ، تافهة وعابثة . لقد سحق اليساريون نتيجة للغزوات التي قام بها (بالمر) والتي ادت الى ترحيل الكثير منهم ، اما الادباء الطليعيون فقد يشسوا من اميركا ، ومن ثم اجبروا على الإقامة في المنفى .

وقبل ذلك كانت هناك فئة من المهاجرين الى اميركا او من المنفيين عنها اخذت تدرك حاجة اميركا الى ان تؤدي دوراً عالمياً في الفن ، وقد كانت لتلك الفئة مساهماتها في تطوير التراث الأميركي المحدث . وكان من تلك المجموعة (ازرا پاوند) في لندن و(ستاين) في باريس و(الفرد شتاينكلز) في نيويورك . . . لقد ادى معرض الصور الفوتوغرافية الذي اقامه (شتاينكلز) في عام ١٩٠٥ الى توثيق الصلات بين الفنانين الانفصاليين النمساويين والالمان . وكان اول من عرض اعمال (ماتيس) و(لوتري) و(روسو)^(٣) و(بيكاسو) و(بيكابيا) و(برانكوسي) و(سيفيريني) . كان ذلك المعرض احد المؤثرات على ان الحدائة الاميركية كانت قد رسخت اقدامها قبل الفترة التي تعرف بفترة «النضج Coming-of-age» الشهيرة ، بمدة طويلة والواقعة بين عامي ١٩١٢ - ١٩١٣ . من الملاحظ ان معرض (ارمري) لعام ١٩١٣ كون مرحلة انتقالية كبيرة ، فقد نجح في الترويج لفني الرسم والنحت الجديدين ، الا انه كان يفتقر الى الذوق الذي ميز معرض (شتاينكلز) . عرضت في ذلك المعرض ثلاثة اعمال لـ (بارك) وثمانية لـ (بيكاسو) وأربعون عملاً لـ (ريدن) . وقبل هذا التاريخ كون (مارسدن هارتلي) ، احد اصدقاء (شتاينكلز) ، علاقة مع (كاندنسكي) ومع جماعة (بلارايتس) في عام ١٩١٢ . لقد استقطب صالون (شتاينكلز) المع النقاد الشباب في نيويورك امثال (فان وك بروكس) و(فالدوفرانك) و(راندولف بورن) و(لويس مفرد) .^(٤) لقد اعجبوا بمحاولات

٤ - لمعرفة المزيد عن دور شيكاغو، ينظر: اميركا والفرد شيكلتز: صورة جماعية، تاليف: والدوفرانك، لويس مفرد، دوروثي نيومان، پول روزنفيلد وهارلندرك (نيويورك، ١٩٣٤).

* المقصود هنا الرسام الفرنسي هنري روسو (١٨٤٤ - ١٩١٠) - المترجم .

(شتايكلز) في تجسيد الحياة الفنية في اميركا (لقد شرح شتايكلز مساعيه الفنية بقوله «كنت احاول ان ابني لنفسي اميركا استطيع ان اتنفس فيها بحرية») وفي رد الاعتبار الى الفنان الاميركي . وتوحي الصور التي التقطها (شتايكلز) للحياة في نيويورك ، والتي تعد اكثر الصور اقناعاً ، بالتحسس الكبير وبالعلاقة الايجابية المثمرة بين الطبقة المثقفة الطليعية والمكان . ان تاريخ الحداثة الاميركية اللاحق هو تاريخ التفكك الذي حصل بين الفنان والمكان ، ذلك التفكك الذي لم يحصل ابداً في اعمال (شتايكلز) حيث الفنان والمكان مرتبطان ارتباطاً جديلاً وثيقاً .

- ٣ -

كونت اعمال (وك بروكس ، ١٨٨٦ - ١٩٦٣) المبكرة نقطة التحول الجديدة في الادب الاميركي . لقد كان اكثر جدية من (هـ . ل . هنكن) حيث حوّل الاخير نفسه الى مهرج عندما هاجم المعتقدات المقدسة والدينية . ان كتابيه الموسومين «نبذ الطهرين» (١٩٠٩) و«قدوم عصر في اميركا» (١٩١٥) كانا اضافتين مهمتين الى التحليل الثقافي الجديد في اميركا . كان يرى أن مادية المجتمع وفلسفته المثالية المبهمة جاءت نتيجة لافول المذهب الطهري (Puritanism) ، وقد ادت تلك النزعة المادية الى الانقسامات ، الى طريق مسدود وإلى انتاج نوع من التراث «الارستقراطي» الذي أثر في العقلية الاميركية . نجد هذه الفكرة نفسها في المحاضرة الشهيرة التي القاها (جورج سانتايانا) في جامعة بركلي في عام ١٩١١ بعنوان «التراث الارستقراطي في الفلسفة الاميركية» . لقد أرسى (بروكس) دعائم الاسس الرصينة التي يمكن بواسطتها تشخيص سلبيات الكتاب الاميركان الذين تضرروا بذلك الانفصام الثقافي ، وبخاصة في كتابه الموسوم «محنة مارك توين» (١٩٢٠) . ان اهمية هذا الكتاب تكمن في الطريقة التي وضع بها (بروكس) افكاره التي لم ينجح كثيراً في تطبيقها على (مارك توين) . رأى (بروكس) أن الكتاب الاميركان كانوا في حاجة الى حس نقدي بترائهم ، او بعبارة اخرى الى «ماضٍ صالح للاستعمال Usable past» . كان الادباء والمثقفون ذو الاتجاهات الوطنية رافضين للتراث الاوربي وكانت تفسيراتهم لما كان موجوداً في اميركا متفائلة . لم يكونوا مهتمين بالادب التخريبي وعليه فقد كانوا محافظين في نظر جيل الشباب

من الكتاب في منتصف العشرينات .

شهدت السنوات المبكرة شيئاً من العداء غير المعلن بين الادباء ذوي النزعات الوطنية والادباء الطليعيين المحدثين ، مما ادى الى تماسك كل جبهة على حدة ، الا ان ذلك التماسك او الالتحام لم يكن قائماً على ارضية صلبة . عندما صرح (پاوند) في المقدمة التي كتبها لكتابه الموسوم «روح الرومانس» (١٩١٠) بان «التراث» لم يكن يعني شيئاً تجاه الادب الاوربي برمته وعندما صرح (اليوت) ، الذي كان مقيماً في لندن بعد عام ١٩١٤ ، بشيء مماثل في «التراث والموهبة الفردية» (١٩١٩) ، صار واضحاً أن التراث المحلي الوطني الذي سماه (بروكس) بـ «الماضي القابل للاستعمال» اصبح مرفوضاً . ان فحوى النقد الذي كتبه (اليوت) و(پاوند) وكان ملائماً للفترة التي سبقت نشر قصيدة «الارض اليباب» ، هو ان الفنان الجاد بحق يجب ان يكون كرجل العلم في عالميته وتعدد اللغات التي يعرفها وفي صناعته بالاضافة الى الضبط الذي يجب ان يتحلى به في مهنته . كان الشعراء المحدثون في نيويورك ، امثال (والس ستيفنس) و(ي . ي . كمنكس) ، صارمين وحاسمين في انتمائهم الى الشعر . لقد اخذوا يضربون عرض الحائط بكل الممارسات الشعرية التقليدية التي كان يفهمها الجيل القديم من القراء . كانوا يكتبون لقراء جدد من زملائهم الفنانين للفئات الاخرى التي كانت تتعاطف مع النزعة التجريبية في الادب . ان وصف (دبليو . سي . وليامز) الطريقة التي تستعمل بها (ماريان مور) اللغة يوضح ما نقول : «لا تكون الكلمة كلمة بالنسبة الى الانسة (مور) الا اذا استعملتها استعمالاً علمياً ، فهي تضيف اليها الحامض لازالة ما علق بها من شوائب وتغسلها وتجففها ، بعدئذ تضعها على سطح نظيف» .^(٥) ان اقصى اطراء يمكن ان يقدمه شاعر محدث الى شاعر محدث اخر هو ان قصيدة الاخر «قمة في الغموض الواضح» . اخذ الشعراء يشكون بكل قصيدة واضحة وملبثة بالمشاعر الذاتية الغنائية (يرفض دنس دونوك مثل هذه القصائد الواضحة على اساس انها تقدم «عالمماً اعتيادياً») . ومن هنا اخذت مفردات جديدة تدخل قاموس النقاد المحدثين

٥ - و . سي . وليامز ، عرض لكتاب (مور) ، ملاحظات : مجلة دابل ، مايس ١٩٢٥ .

٦ - دنس دونوك ، العالم الاعتيادي : سير غور الادب الحديث (لندن ، ١٩٦٨) . يحتوي هذا الكتاب على مقالة جيدة عن (وليامز) .

مثل : معارقة (irony) ، تعقيد (Complexity) ، توتر (tension) ، بناء (Structure) ، غموض (ambiguity) وصرامه (Toughness) . ان قصيدتي (پاوند) «الولاء لسيكستس پروبيرتس» (١٩١٧) و«هيو سيلون موبولي» (١٩٢٠) وقصيدة «الجسر» (١٩٣٠) لـ (كرين) وقصيدتي «الممثل الكوميدي» و«صباح يوم الاحد» (١٩٢٣) لـ (ستيفنس) التي نشرهما في مجلة «هارمونيام» ، ورائعة (اليوت) المشهورة «الارض اليباب» (١٩٢٢) ، كل هذه القصائد تُكوّن الاسس الجوهرية للحدائث في الادب الاميركي . ان قصيدة (كرين) وحدها تتضمن مواضيع واماكن اميركية . كانت الرواية جنساً ادبياً يناسب الفن الاميركي خاصة . ان طبيعة المجتمع الاميركي التي يمكن رؤيتها في رواية «واينسبرغ ، اوهايو» (١٩١٩) لـ (شيرود اندرسون) وفي «الشارع الرئيسي» (١٩٢٠) لـ (سنكلير لويس) وفي رواية «كاتسبي الكبير» (١٩٢٥) لـ (فتزجيرالد) توحى بان هناك خللاً ما في المجتمع الاميركي . لم تدفع اهتمامات (اندرسون) و(لويس) و(فتزجيرالد) بالمجتمع الاميركي الى ان يستوردوا التكنيك التجريبي باجمعه . اتجه (جون دوس پاسوس) صوب التكعيبية والتعبيرية في روايته «الولايات المتحدة الاميركية» ، وهذا ينطبق ايضاً على رواية «الغرفة الكبيرة» (١٩٢٢) لـ (ي . ي . كمنز) ، الا ان الاقليمية الشديدة في رواية «الصوت والغضب» لـ (وليم فولكنز) تذكرنا بالاقليمية الموجودة في روايات (پروست) و(جويس) و(لورنس) .

هناك مفارقة جديرة بالذكر: لم يكن الكاتب الاقرب الى الروحانية الاوربية ، همنكواي ، يتمتع بالموهبة نفسها التي كان يتمتع بها الكتاب الأوروبيون .

ان جودة الكتاب المحدثين الخالصة وطبيعة عقائدهم التي تعكسها نظرتهم الى الفن أدتا الى ايجاد نوع خاص من التراث ، وصفه (هارلد روزنبرك) بـ «تراث من نوع جديد» ، فرض نفسه على الكتاب الاميركان . الا ان ذلك التراث لم يكن كالتراث الواضح الذي خلفه (اركبالد ماكلش) وأعطى معنى خاصاً لمنجزات الحدائث [في اميركا] . ان العلاقة الجدلية بين الضغوط المحلية الانية على الكاتب والمستلزمات الملحة للتكنيك خلقت من (وليم كارلوس وليامز) كاتباً قادراً على استغلال هذا التوتر الخلاق . لقد حاول في كتابه الموسوم «حسب المزاج الاميركي» ان يُعرّف مثل هذا النوع من التراث ، وذلك عبر دراسته لسير الكتاب الاميركان البارزين واساليبهم . وكتب عدة قصائد طويلة تمتزج فيها الخلفيتان

الجغرافية والتاريخية من اجل الوصول الى قاعدة رصينة للاقليمية الثقافية . تستمد قصيدته المتأخرة «بيترسون» (١٩٤٦) قوتها من المزج بين التكنيك الشعري المحدث والمحلية . تعم القصيدة الفوضى ، وحيانا تصعب قراءتها ، ولذلك فهي تقف على طرفي نقيض من الشعر المحكم الذي مارسه تلاميذ (بيتس) و (ستيفنز) في فترة ما بعد الحرب . ان الوريث الرئيس لوليمز في عالم الشعر الاميركي هو (چارلس اولسن) الذي حاول في مجموعته الشعرية «قصائد وعظية» ان يزاوج بين مختلف انواع التقاليد متشبهاً في ذلك بـ (وليامز) . انه لا يقل التزاماً بالقضايا الاخلاقية عن (وليامز) ، الا ان التزامه ذلك كان يوحى بالتطرف والعجرفة . ان كلا المجموعتين الشعريتين ، «باترسون» و «قصائد وعظية» ، تدل على وعي عال بالحس التاريخي الذي يؤكد أنه لا يمكن فصل حضارة الحاضر عن الماضي . ان الشيء الذي حير الكتاب المحدثين هو: كيف يمكن للكتاب المحدثين ان يؤكدوا الحس التاريخي في حضارة لا تحترم ماضيها؟ ان القلق المادي الذي عاشه كتاب نيويورك وشيكاغو واضمحلال كثير من القيم التي كان ينبغي ان يحافظ عليها في انكلترا كانا كناية عن زوال سلسلة طويلة من الحضارات الماضية . وتبقى الحداثة حركة راديكالية لانها تحث على تأسيس عالم اقرب الى المدينة الفاضلة .

و - الثورة ، نزعة المحافظة ، والرجعية في باريس (١٩٠٥ - ١٩٢٥)

أرك كام

في التاسع والعشرين من مايس ١٩١٣ ، اخرج (داكليث) باليهاً امتاز بموسيقاه الثورية التي نزلت نزول الصاعقة على مسمع من كان متعوداً على سماع الموسيقى التقليدية . كان ذلك الباليه بعنوان «شعيرة الربيع Rite of spring» ومن تأليف (ايكور سترافنسكي) . كنت موسيقى ذلك الباليه تتسم بتنافر النغمات الواضح وبالايقاعات البدائية اللافتة للنظر ، وقد

استهجن من كان حاضراً ليلة الافتتاح هذه السمات . حدث نزاع في القاعة وعلى الضجيج على صوت الموسيقى الذي أصبح غير مسموع . ان تجديدات (ديبوسية) المهذبة شيء ، وهذه الطقوس البدائية للقبليّة الروسية شيء آخر . وتساءلت إحدى الصحف التي صدرت في اليوم التالي : « اين تربى هؤلاء الاوغاد ؟ » اما (دياكليف) فقد عد ذلك الانتاج نقطة تحول في التاريخ الموسيقي . وعلى الرغم من الضجيج الذي اثارته ليلة افتتاح ذلك البالية الا انه فرض نفسه بعد مرور ايام معدودة واخذ الناس يهللون له استحساناً . لقد خاضت الحداثة في باريس حرباً حاسمة خرجت منها منتصرة ، واخذ تأثيرها ينتشر خارج حدود فرنسا .

الا ان ذلك لم يكن سوى ابرز الصراعات واشهرها ، تلك الصراعات التي قامت بين الثوار المحدثين والمؤسسات الثقافية والسياسية والاجتماعية التقليدية في باريس في السنوات الاولى من هذا القرن . ففي العقد الاول من هذا القرن كانت باريس مركزاً لكثير من التطورات المهمة في مجال الحداثة كان لسمعتها الراسخة كبؤرة للثقافة الاوربية ، وكان للحركات المبكرة والاتجاهات البوهيمية الموجودة فيها الاثر الكبير في استقطاب المجددين امثال (داكليف) و(سترافنسكي) والرسامين التكعيبيين و(ابولينير) و(كيرتروود ستاين) الذي آثروا التجمع فيها . ومهما يكن السبب ، فان مرافق الحداثة من تنوع وأهمية وتركيز وبخاصة في الفترة الواقعة بين ١٩٠٥ و ١٩١٤ ، كان مذهشاً حقاً .

لقد نضجت الحركة التكعيبية سريعاً في باريس في فترة ما قبل الحرب واصبحت حركة عالمية معترفاً بها ، حدث ذلك النضوج بعد ان رسم (بيكاسو) لوحته «آنسات افينون» (١٩٠٦ - ١٩٠٧) التي تحدث صراحة قوانين الانشاء والمنظور في الرسم المتعارف عليه في الماضي . وفي العاصمة الفرنسية نفسها بدأ (ابولينير) كتابة الشعر الذي تجاوز حدود التقاليد الرمزية . كان شعره ، شأنه شأن بيكاسو ، يتضمن تحدي كل قوانين الماضي ورفضها . لم يعترف (ابولينير) بعلامات التنقيط وبالساليب الطباعة وبالشكال الشعرية المعترف بها . ففي قصيدته «الطوق» التي نشرها في عام ١٩١٣ ، على سبيل المثال ، نجد مواضيع مثل مناظر مأخوذة من المدينة (town - scapes) وطيارين وكتاب طابعة يستعملون الاختزال وغير ذلك من ابتكارات العالم الحديث . وبعد مرور اربع سنوات على عرض باليه «شعيرة الربيع» تأتي المجلة النقدية «نور سود» وتثني على (ابولينير) زعيماً لحركة الحداثة

في الشعر. وما يقال عن الرسم وان شعر يمكن ان يقال عن الرواية وعن القضيء السبسية التي تضمنت بعض الاتجاهات التي رفضت القيم القديمة واصبحت منتشرة في ذلك الزمن. في «قبة الفتىكان» (١٩١٤) - (ندريه جيد)، نجد (لفكاديو) يرتكب «جريمة لا مبرر لها». نقد انهست تدث الرواية حين م بعد نحرب الشاب الذي اخذ يدافع عن جريمة (فكاديو) نتي لا مسوغ لها. ام الحركات النقبية العمالية فقد برزت فيها مجموعة من الفوضويين المؤمنين بالعنف والذين اخذوا يحثون العمال على الثورة عن طريق الاضرابات، في الوقت الذي ظهر فيه اتجاه لا وطني في الحركة الاشتراكية نفسها بعد عام ١٩٠٥ عندما شن (هيرف) حملته من اجل اضراب عام للجند الاحتياط في حالة اعلان فرنسا الحرب. لقد رفض عدد من العمال علانية الاعتراف بسلطان الدولة و بسلطان الرأسمالية القائم على الجبروت العسكري وعدوا انفسهم غرباء عن الدولة وعن الشعب الفرنسي برمته وعن ماضيه، فقد كانوا مواليين لطبقتهم وحدها. وهكذا اخذت الاضطرابات تزداد حدة. ففي المجالات السياسية، كما في المجالات الثقافية، كانت باريس ما قبل الحرب مركز الثورة العاصف على كل القيم التي ناضلت فرنسا واوروبا من اجل ترسيخها. ثم جاءت الحرب العالمية الاولى بعدئذ لتجلب لفرنسا حضارة محفوفة بالمخاطر لان فرنسا في الاساس كان قد هزها الى الاعماق المحدثون وذوو المشاعر اللاوطنية، كما قال (فاليري) في عام ١٩١٩: «نعرف الان، نحن الحضارات، اننا عرضة للموت». ادى الدمار المادي والمعنوي الذي جاءت به الحرب نفسها الى تمزيق نسيج الماضي الوطني وادى كذلك الى ظهور النهلستية الثقافية الكاملة للدائنية والى التحولات الاجتماعية والسياسية التي صورتها ثورة ١٩١٧ في روسيا. كانت باريس قبل الحرب احد مراكز الثورة، وفي اثناء الحرب امتثلت لنداء الحرب. . اصبحت سويسرا ملاذاً للشوار، ومن هذا المكان قاد (رومان رولان) حملته الانسانية العالمية ضد الحرب. وفي سويسرا نفذ (لينين) سياسته المناوئة للحرب واستغل الموقف الحربي ليمهد الطريق للثورة، واخيراً ولدت الدائنية في زيورخ في عام ١٩١٦. لم تصل رسالة الثورة الدائنية الى باريس حتى عام ١٩٢٠. ففي ذلك العام عاد الى باريس مبعوثا الحزب الاشتراكي من موسكو واخذ يخطبان في الجموع المتحمسة ويشرحان لها الوضع في روسيا الجديدة، مما ادى الى تاسيس الحزب الشيوعي

الفرنسي . وفي الوقت نفسه تقريباً ، ظهر (ترستان تزارا) ، الدادائي ، على المسرح الادبي الباريسي مروجاً للفوضوية الفنية والاجتماعية . اخذ (تزارا) يقرأ الشعر النهلستي . . . سحب مقالة منشورة في جريدة على اساس أنها قصيدة ، واخذ يقرؤها بمصاحبة الاجراس والخشخشة المنبعثة من لعب الاطفال . لقد وجدت الحضارة الفرنسية التقليدية نفسها ، بعد ان هزها عنف الحرب ودمارها ، قد تحدثها ثانية مبادئ اكثر تطرفاً من تلك التي عرفتھا قبل عام ١٩١٤ : الشيوعية والدادائية . وبلغت الدادائية اوجھا في البيان السريالي لعام ١٩٢٤ .

- ٢ -

مع ذلك ، لم يكن وجه باريس الثوري والتجريبي هو وجهها الوحيد في الفترة الواقعة بين ١٩٠٠ - ١٩٢٥ . فمنذ البداية ، واجهت نزعات الحداثة معارضة شديدة من المدافعين عن التراث . يبدو ، مع ذلك ، انه كان هناك نمط من الحداثة الثورية التي لقيت تجاوباً من التراثيين في باريس في بداية القرن العشرين ، ذلك التجاوب الذي يساعدنا بعض الشيء على فهم الديناميكية الاجتماعية والثقافية في اوربا في بداية القرن العشرين . لقد ادت الحداثة وما تبعها من نزعة تجريبية في الحقول الاجتماعية والثقافية الى احتجاج الاطراف المحافظة المعتدلة والى رد فعل عنيف عند الاوساط الرجعية . كان هناك صراع دائرين الثوار والمحافظين والرجعيين ، وكانت وراء ذلك الصراع عوامل شتى ، وعلى العموم ، كانت باريس على الادم مسيطرة على الحياة الثقافية والاجتماعية ، وفيها حدثت اكثر التطورات المهمة . كانت بؤرة للنشاط الطليعي الاوربي في المجال الفني والموسيقي . وفي الوقت نفسه ، كانت قوانين الماضي تسيطر على الذوق الرسمي في المدينة ، لا بل حتى على ذوق الجمهور الباريسي عامة . ففي الموسيقى لم يكن باستطاعة (ديبوسيه) ان يززع سلطان مدرسة (فاكنر) ، وفي الرسم والشعر ظلت الانطباعية والرمزية مسيطرتين . وفي النثر ظلت لـ (اناتول فراش) و(موريس بار) الكلمة الاخيرة في مسائل الذوق . وفي القضايا السياسية والاجتماعية اصبحت الحركة الجمهورية الراديكالية والاشتراكية البرلمانية ، عملياً ، جزءاً من النظام . وبسبب ذلك الجوثر (سترافنكسي) ليس ضد (ديبوسيه) الذي صم اذنيه في ليلة افتتاح باليه «شعيرة الربيع» حسب ، بل ضد الاسس الرصينة لمدرسة (فاكنر) . لم

يستطيع التكعيبيون غزو صالات العرض الرسمية في باريس كما فعلوا لصالات العواصم الاخرى (وهذا ما اشار اليه ابولينير في عام ١٩١٣ ، إذ قال إنهم لم يستطيعوا ان يجدوا لهم مكاناً في صالات العرض الرئيسة في باريس ، في الوقت الذي كانت فيه لوحات (بيكاسو) و (رامبراندن) تعلق الواحدة بجوار الاخرى في امستردام) . ظل (كايد) و (ابولينير) و (مارسيل بروسست) اناساً هامشين ، لا بل مجهولون في الفترة التي سبقت عام ١٩١٤ . واخيراً ، جوبه الثوار السياسيون والاجتماعيون بمعارضة سياسية ليس من القيادة السياسية الجمهورية حسب بل حتى من التيار الوطني اليميني المتصاعد الذي كان مصاباً بعقدة الخوف من الاجانب ، ذلك التيار الذي كان اكثر وضوحاً في باريس وخصوصاً في الصحافة الباريسية ، مما في الاجزاء الاخرى من البلاد ، كما اتضح بعدئذ في النصر الذي حققه الجناح اليساري في انتخابات عام ١٩١٤ .

ما هي الاسباب الرئيسة التي كانت وراء الصراع بين الثوار والنظام والرجعيين ؟ ما الذي مهد لخلق ذلك الجو من الفضائح الثقافية والصراع الاجتماعي والذي برز جلياً في حفلة افتتاح باليه «شعيرة الربيع» وفي الاضرابات التي شهدتها العامين ١٩٠٦ و ١٩٠٩ ؟ في الحقيقة كانت القوانين الاجتماعية والثقافية التي حكمت الباريسيين عامة قد استهلكت نفسها ولم تعد تشكل دافعاً للابداع . لقد اصبح الشك مخيماً على الفنانين والشعراء والكتاب والمفكرين السياسيين حيث اخذت مقاييس القرن التاسع عشر تفقد معناها واصبحت بالنسبة اليهم متحجرة لا حياة فيها . يقول (بيكي) ان الامور الروحية المسلم بها اصبحت تناقش سياسياً بعد ان ضاعت الحرية واختفى الابداع من جراء تطبيق السلطة الخطط البالية تطبيقاً ميكانيكياً . كان مطلب الثوار المركزي هو التحرر من جبروت الماضي : طالب (سترافنسكي) بالتحرر من استبداد أنماط الهارموني الموسيقي الشائعة ، اراد التكعيبيون التحرر من المنظور ومن توزيع الضوء والظل (Chiaroscuro) التقليدي في الفن ، وثار (ابولينير) على تعسف علامات الترقيم وعلى طبع القصائد بالصورة التقليدية . وفي الحقيقة كان موقف الثوار ، في باريس ما قبل عام ١٩١٤ ، من كل ما كان مفروضاً بالقوة قد جلب عليهم سخط المحافظين وكذلك سخط شخصيات النظام . كما كان الشك الذي ابدوه تجاه الامور السياسية والاجتماعية والثقافية ، يضاف اليه نزعاتهم التجريبية الثورية ، قد

جلب عليهم نقمة المتحمسين للرجعية الذين كانوا ينظرون الى الوراء باحثين عن القيم الكلاسيكية التي عفا عليها الزمن وكانوا ينعنون كل تجديد بالفوضوية .

كان للمقالة التي كتبها (بار) في صحيفة (الفيكارو) في عام ١٨٩٢ الاثر الكبير في تنشيط رد الفعل الثقافي المعاكس . عبر (بار) في تلك المقالة عن اسفه لسيطرة الرومانسية والافكار الاجنبية البربرية المستوردة المتمثلة في مؤلفات (ابسن) و(تولستوي) و(ميتزلنك) . واكد اهمية رجوع الادب الفرنسي الى القيم الوطنية الكلاسيكية . اخذ (چارلس مورا) يكيل المديح لـ «كلاسيكية» الشاعر (موريس) الذي عدّه تجسيدا للتراث الشعري الفرنسي التقليدي وانتشر رد الفعل ذلك سريعا ليغطي السياسة ولينجب تلك النزعة الوطنية الصارمة لليمين المتطرف التي اذكت اوارها العواطف المرتبطة بقضية (دريفس) . فالذي بدأ في عام ١٨٩٨ موجة من الكراهية للاجانب تطور الى نزعة وطنية رجعية دفعت باتجاه الملكية . فقد عبر الوطنيون عن املهم في تخلي فرنسا عن اليهود سواء كانوا خونة أم لا وفي عودة القوة العسكرية الفرنسية الى سابق عهدها . لقد حطم النظام الجمهوري تلك القوة وجعلها ، حسب قول (مورا) ، كالعجينة في يد الامبراطورية الالمانية : لا بد من تحطيم الامبراطورية الالمانية ومؤيديها من الفوضويين الذي تزيوا بزي الجمهوريين ومن الاشتراكيين امثال (جور) و(هيرف) الذين لم يكونوا سوى عملاء للامبراطور الالمانى .

ان جو الخوف من الاجانب الذي اثاره كتاب (مورا) الموسوم بـ «Action Francaise» والذي نشر بعد «ازمة اغادير» عام ١٩١١ عندما اصبحت الحرب حقيقة مؤكدة لكثير من الفرنسيين ، ان ذلك الجوى جعلنا ندرك بسهولة العداء الباريسي لتجريبية الطليعيين وكيف وصمت كل الدعوات الى الحرية بـ «الفوضوية» ولم تجد نفعاً الشخصية الاممية للحركة [حركة الحرية والتجريب] لقد اخذ الرجعيون واتباعهم التقليديون ينعنون التجريبية بكل انواعها بـ «البربرية» الدخيلة ، كما كانت الحال بالنسبة الى «شعيرة الربيع» . ادت مشاعر الخوف من الاجنبي الى مهاجمة التكعيبيين على اساس كونهم «اجانب ملعونين» - بيكاسو على سبيل المثال ، كان اسبانياً . كتب الناقد الفرنسي (لوي فوكسل) في عام ١٩١٢ قائلاً : يلام الاجانب كثيراً . ان صالونات (دوتم) و(اندينادتن) مليئة بالولاشيين وابناء ميونخ والسلافيين الغواتيماليين . ان هؤلاء الاجانب الملعونين ، كما يسميهم (بينيه

فالمس، يقيمون في مون روج وفاقيرارد. لقد جاءوا افواجاً الى هنا بعد ان ملوا الحياة الرتيبة في بلادهم، واخذوا يتجمعون في (ستوديو ماتيس). كانوا اناساً غير متحضرين ولا موهوبين ولا مستقيمين. لقد عرفوا مواصفات [الفن] في اربعة اشهر وهم يمارسون الفن بالصيغ المتطرفة. يالها من تجاوزات فوضوية... لقد تحملنا بربرية التكعيبيية ومرض المستقبلية الفوضوية. انهم لا يعرفون ابداً اهداف الفن... فيكاسو، الذي كان يمتاز بالموهبة قبل عشر سنوات، هو الان قائد التكعيبيين، مثله مثل الاب (ابوركب).

لقد تبعت تلك الهجمات التي وجهت الى التكعيبيين في عام ١٩١٢ تساؤلات في البرلمان عن انشطتهم «المعادية للفن» و«المعادية لفرنسا». لم يكن (ابولينين)، الذي لم يكن من اصل فرنسي، بمنأى عن المعاناة: لقد وضع في السجن، بدونما دليل، بتهمة مسؤوليته عن سرقة المونا ليزا!!

يجب ان نلاحظ ان مزج (مورا)، بعد مسألة (دريفس)، الوطنية الثقافية بالوطنية السياسية واصرارها على القيم الكلاسيكية لم يكونا اكثر من تأكيد تراث القرن السابع عشر. ان فكرة الانسان العالمي (Universal Man) التي كانت محور الكلاسيكية الفرنسية في القرن السابع عشر جعلت الفرنسيين يخلطون بين حضارتهم الخاصة والحضارة بمعناها الواسع. كانوا يميلون الى عد اللغة والقيم والاهتمامات الفرنسية قضايا كل الناس المتحضرين. لقد دعم هذا الاتجاه قرنان من السيطرة العسكرية والدبلوماسية والثقافية الفرنسية في اوربا. ظل الفرنسيون مدة طويلة غير قادرين تماماً على التمييز بين الهجوم على «الحضارة» المجسدة في الكلاسيكية الفرنسية والهجوم على فرنسا ذاتها. كانوا يتصورون دائماً أن «البربرية» كانت دوماً على الابواب تنتظر الفرصة السانحة لتحطيم فرنسا، ومن ثم الحضارة نفسها. لذلك وجد (مورا) تربة خصبة لزرع افكاره التي تربط الكلاسيكية بالوطنية الفرنسية.

كان الجمهور الباريسي، والى حد كبير، يشارك (مورا) في افكاره القائمة على عقدة الخوف من الاجانب، وهذا ما جعل (ابولينين) يعلق على ذلك قائلاً: «الناس هنا كثيرون التشكيك بالذوق الاجنبي». لا عجب اذن ان نجد (ارنست روبرت كيرتياس) يذكر في كتابه

«حضارة فرنسا» أنهم كانوا يتخرفرون ، وخصوصاً «عندما تسرف الاقطار الاجنبية في مدحهم». لاحظ هذا الكاتب أن حماة التراث الفرنسي :

ينتفضون عادة ويصمون الاتجاه الجديد للفن بـ «الافرنسي» ! هذا يعني ان النقاش الدائر في القضايا الجمالية اخذ يتخذ طابعاً سياسياً . مادام الذوق الفرنسي الفني يعد ثروة وطنية فيجب صيانتة من ان يصبح مزوراً وأجنبياً في شكله . وعندما يكون التراث الفرنسي قائماً على اسس كلاسيكية من الطبيعي ان يصبح كل شيء غير كلاسيكي شيئاً مستورداً ، دخيلاً ، ساماً ومؤذياً .

- ٣ -

في ضوء هذا الوضع من الثورة والمحافظة ورد الفعل يبرز سؤال ملح عن الثوار الباريسيين في الفترة الواقعة قبل عام ١٩١٤ لقد وجه اليهم اليمينيون المتخلفون اصابع الاتهام بكونهم فوضويين ثقافيين وسياسيين لكن الى اي مدى كانوا ثوريين؟

للإجابة عن هذا السؤال من الضروري ان ندرس بايجاز القيم الاساسية للحضارة الفرنسية ، وعندها سيتضح اذا ما كان ثوار ما قبل عام ١٩١٤ قد نبذوا تلك الحضارة نبذاً كاملاً . هناك ثلاثة جوانب اساسية لنظام القيم في الكلاسيكية الفرنسية . اولى هذه القيم هي مفهوم النظام المتجانس في الشؤون السياسية والثقافية ، ذلك النظام المتأتي ، طوعاً او كرهاً ، من التزام الافراد بالمبادئ المفروضة من الاعلى ، ولنقل من الاكاديمية الفرنسية والسلطة الملكية : فكل تأكيد على الفردية هنا يعد امراً فوضوياً وضاراً . استمر مفهوم النظام المتجانس حتى العصر الرومانسي والعصر اللبرالي الديمقراطي لان المفهوم اللبرالي في حل الصراعات داخل بناء الدولة المقبول عموماً لم يكن قد واجه اي تحد عنيف وعدائي حاسم للدولة حتى مجيء الاشتراكية الثورية والفوضوية . فالرومانسية مرة ثانية ، بغض النظر عن الجو الفردي الذي يحيطها وعن ارتباطها بعام ١٨٤٨ لم تستسلم مرة ثانية للمبادئ الثقافية الفوضوية اساساً . والجانب الثاني للتراث الكلاسيكي هو الالتزام الثابت بالعقل والمنطق لكونهما الدليلين الاسمين لفهم ماهية الكون وبواعث الفعل الانساني ومرة ثانية ، لم تنجح الروحية العلمية التي جاءت الى فرنسا من انكلترا في القرن الثامن عشر في تنحية

سلطان العقل : فاذا كان العقل عند ديكارت يأتي من الله ، ففي عصر التنوير كان يأتي من الانسان . اذن ، اصبحت القضية الان انسانية وليست روحية . اما الجانب الثالث للتراث الكلاسيكي الفرنسي فهو وقد أشرنا الى هذا سابقاً رؤية الانسان بمنظور عالمي وليس فردياً ، او بمنظور زمان ومكان معينين . وتعد هذه الرؤية العالمية منسجمة مع المشاعر الموالية لفرنسا بسبب الخلط بين الانسان العالمي والانسان الفرنسي ، وهذا ما ادى الى جعل الفرنسيين ينظرون الى تراثهم كثروة وطنية خاصة والى ربطهم العالمية الكلاسيكية بالنزعة الوطنية التي استمرت حتى ظهور اليسار الاشتراكي وما تلا ذلك الى عام ١٩٤١ عندما ادعى (ليون بلم) في كتابه «التناسق الانساني» أنه يمكن للاشتراكيين الفرنسيين ، شأنهم شأن كل الفرنسيين الطيبين التوفيق بين الوطنية والعالمية النابعة من عالمية القرن الثامن عشر في فرنسا التي هي بحد ذاتها صدى لعالمية القرن السابع عشر .

في ضوء هذه المقاييس الثلاثة يمكننا معرفة مدى تجذر المحدثين قبل عام ١٩١٤ في تراثهم الماضي . ان الحركة الطليعية في باريس قبل عام ١٩١٤ لم تكن ثورة كاملة كما كانت الحال بالنسبة الى الدادائية والسريالية في فترة ما بعد الحرب . لقد كانت ثقافة انتقالية واعتقد ان (سترافنسكي) كان محقاً عندما نفى عن نفسه صفة الثورية . وبالطريقة نفسها لم تتضمن التجارب الجمالية التكعيبية اي ابتعاد عن النظام والعقل . من المؤكد كانوا يتطلعون الى تحرير لوحاتهم من قوانين المنظور (laws of perspective) الا انهم كانوا يرغبون تحقيق اهدافهم عبر اعادة ترتيب عناصر التجارب المنظورة على مستوى اخر ، أي عبر ابتداع نظام جديد . يمكن رسم شيء معين عن طريق تجميع مستوياته المختلفة بصورة غير مرتبة لكي يكون بالامكان رؤية كل تلك المستويات في آن واحد ، وهذا يستحيل انجازه اذا رسم ذلك الشيء طبقاً للقواعد القديمة التي تسمح برؤية الاشياء عبر زاوية واحدة . لم يكن ذلك النظام الجديد تابعاً للمنطق العلمي الزائف للمنظور وانما تابعاً للمنطق الشخصي الشعري النابع من الرؤية الفردية للفنان والمقدم بصورة فنية . يمكننا تطبيق الكثير من هذا التحليل على (سترافنسكي) و(ابولينير) . فعلى سبيل المثال اشار (مورس بورا) الى ان قصيدة غريبة مثل «النافورة» لا بولينير يمكن اعادة كتابة علامات التنقيط فيها وتنظيم كتابتها ابياتها فالاشياء الغريبة في شكل القصيدة لا تتعدى كونها غطاء للشعر الكلاسيكي ، وهذا أبعد ما يكون عن

الفوضوية.

من الممكن أيضاً الاشارة الى وجهة نظر الزعيم السياسي اليساري (جورسن) شبه الكلاسيكية في الفترة الواقعة قبل عام ١٩١٤ . ان قبوله النظام وسلطة الدولة وتعلقه بالعقل وبالمشاعر الوطنية المتحمسة، إن كل تلك الاشياء كان قد تحداها اليسار الفوضوي المتطرف المتمثل في (سوريل) و(هيرف) اللذين كانا حريصين على ترويج رفض النظام والتجانس والدولة والوطنية . لقد كانا يبشران علانية وبالأضراب الثوري الشامل لازالة النظام الرأسمالي والدولة واحلال نظام اجتماعي قائم على تنظيمات عمالية مستقلة محلها . ان المحاضرة التي القاها (ابولينير) في عام ١٩١٨ ووضع لها عنوان «الروح الجديدة والشعراء» تعبر بوضوح عن وضع الحركة الطليعية الثقافية الانتقالي في باريس في الفترة الواقعة قبل عام ١٩١٤ . فعلى الرغم من احاديثه عن الحرية في الشعر في مجالي العرض والموضوع، الا انه يصرح بان :

الروح الجديدة تدافع قبل كل شيء عن النظام والواجب، هاتين الميزتين الكبيرتين اللتين اظهرهما العقل الفرنسي باسمى صورة لن تجد في هذا البلد أيأ من تلك «الكلمات المتحررة» التي تأتي ببساطة من الاسراف في الروح الجديدة . ان الولاء للتراث ونبذ المستقبلية (التي اكدتها الحركة الفوضوية الدادائية في باريس بعد ذلك بقليل) واضحان هنا . ثم يواصل حديثه قائلاً : «فرنسا تكره الفوضى» ، بعدئذ يختم محاضرتة بقوله : «لا اعتقد ان مجتمعنا سيصل الى المرحلة التي لن تسمح له بالحديث عن الادب الوطني . ان الروح الجديدة التي تريد ان تعكس العقل العالمي ولا تبغي تحديد أنشطتها في اي مجال معين تلتزم بالطريقة نفسها بما يلي : التعبير الغنائي عن الشعب الفرنسي ، التعبير الاسمى عن الشعب الفرنسي» . لقد أجرى (ابولينير) تجميعاً للموضوعات التراثية للكلاسيكية الفرنسية وهي : النظام ، العقل والتوفيق بين العالمية والوطنية . ان هذا التجميع يزيل كل الشكوك في وضع الحركة الطليعية الثقافي الانتقالي حتى عام ١٩٢٠ .

كانت الحركة الطليعية ، التي نشأت في باريس قبل عام ١٩١٤ ، تحاول ، وتحديداً في عام ١٩١٨ ، صياغة ثقافة جديدة من اطلال الماضي ، في وقت كانت فيه المبادئ الثورية

لعالم ما بعد الحرب قد تفجرت في باريس والان أصبحت جزءاً من النظام حقاً: أصبح الان (بروست) و(جيد) و(قاليري) والتكعيبيون و(ابولينير) شخصيات قيادية، كما نعرفهم اليوم. كان للحركة الدادائية و، بعدئذ، للحركة السريالية وكذلك للبدايات الاولى للثورة الروسية وللحركة الشيوعية الفرنسية - قبل مجيء مبدأ اذابة الفرد في مصلحة الدولة الذي قام في موسكو وفرض على الحزب الشيوعي الفرنسي المؤسس حديثاً وقتئذ، كان لكل تلك الحرمانات والبدايات دورها في جعل باريس تواجه ثقافة غريبة كلياً عن الكلاسيكية وعن الماضي الوطني الفرنسي برمته. لقد ظهر المزاج الثوري في الدادائية والشيوعية الذي سبق ان رأيناه في الحركات النقابية الفوضوية في فترة ما قبل الحرب وحلت الفوضى السياسية والصراع الكامل والعنف، الذي يعده لينين ضرورياً للثورة، محل النظام والسلطة والانسجام. ونُحيّ العقل لتحل محله اللاعقلانية الكاملة التي ادت الى الغلو اللفظي للشعر الدادائي والى الكتابة العشوائية للسرياليين. ورفضت الشاعر الوطنية وحل محلها الشعور اللاوطني الصاخب الذي رحب به السرياليون: انتهت الوليمة التي اقاموها لـ (سان - پول رو) بالعريضة وبهتافات معادية لفرنسا. ولذلك فاننا لا يمكن ان نعد نزعة المحدثين في باريس ما قبل عام ١٩١٤، امثال (سترافنسكي) والتكعيبيين و(ابولينير) و(جيد)، نزعة ثورية كاملة، وخصوصاً عندما نقارنها بثورة الدادائيين والسرياليين والشيوعيين الاوائل. لم تشهد باريس ظهور القيم الاجتماعية والسياسية التي تمثل الانفصال التام عن الماضي الا بعد عام ١٩٢٠، تلك القيم التي وسعت واتقنت في اماكن اخرى. وفي ضوء التحليل الاخير، لا يمكننا عد باريس المهد الحقيقي للثقافة الثورية الجديدة في بدايات القرن العشرين.

ز - لندن (١٨٩٠ - ١٩٢٠)

مالكوم برادبري

«اغنى مدينة في العالم، اكبر ميناء، اكبر مدينة صناعية، المدينة الامبراطورية - مركز الحضارة، قلب العالم... انها مكان رائع.»

هـ. ج. ويلز، تونوبنكي (١٩٠٩)

«في هذا الشارع

المتاجرة بجورب عتيق

حلت محل العناية

بالزهور الپيرية»

ازرا باوند، هيو سلوين موبلي (١٩١٩ - ١٩٢٠)

- ١ -

في تاريخ الحداثة كانت للندن دائماً سمعة فيها شيء من الالتباس . انها مركز الفعاليات المحدثه الواضح التي كتبت باللغة الانكليزية . في الفترة الواقعة بين عامي ١٨٩٠ و ١٩٢٠ انتجت لندن ودعمت سلسلة حية من الاطوار والحركات التجريبية . الا ان سجلها يدل ايضاً على انها من اكثر العواصم بلادة وموتاً، انها مدينة خالية من المواطن الفنية والمراكز الحقيقية والحلقات والمقاهي . انها مدينة مكرسة للتجارة وهي اما غير عابئة بالفنون الحديثة وإما حاقدة عليها وتعيش هذه الصورة في الكتابات المحدثه نفسها . ان مشاعر الافتتان

والاشمئزاز [التي تثيرها]، ووضعها كمركز للانطباعات المتعددة الحية وكمدينة يلفها الظلام الدامس، كل ذلك قد نفذ الى اعماق الشعر والرواية على شكل معانٍ مترابطة (associations) لا يمكن نسيانها. انها مدينة «التعدد الرهيب» كما يقول (جيمس) في روايته الموسومة «اميرة كاسا ماسيما». انها بؤرة تكثفت فيها مجموعة كبيرة من الانطباعات والصور الحاملة الحية بالنسبة الى شعراء المدينة الرمزيين، انها مدينة «تفيض بالظلام القادر على دفن خمسة ملايين من البشر» كما يقول (كونراد) في «الوكيل السري». انها موطن «المعاني المخفية الرائعة» كما يقول (ويلز) في «تونو- نيكاي». انها مكان الحضارة التي جلبتها التجارة، كما يقول (باوند) في «هيوسلوين موبرلي». اما بالنسبة الى قصيدة «الارض الياب» لاليوت فتصبح مدينة المدن الحديثة، المدينة غير الحقيقية. ولما كانت مركزاً للامبراطورية البريطانية فقد استقطبت كثيراً من الامم، وهذا بدوره ادى الى ان يكون لها دور ثقافي اهلها لان تكون عاصمة كبيرة للفنون العالمية. ومع ذلك عدها اخرون مدينة ذات حضارة تقليدية ضيقة الافق وغير عالمية. في الواقع، لا يستطيع احد ان يشك في انجازاتها الكبيرة في مضمار الفن خلال كل هذه السنين مع ذلك فقد ذكرت تلك الانجازات بصورة غريبة. فمن ناحية نجد من يقول ان انجازاتها خلاصة لكل ما هو مزعج من التراث الانكليزي، ومن ناحية اخرى نظر اخرون الى تلك الانجازات على أنها انجازات حضارية جاءت مصادفة، جاء بها الاجانب الذين غالباً ما كانوا منفيين عن بلدانهم، عن ارلندا أو اميركا، وكانوا يفتشون عن مكان اخر من اجل تقديم اعظم ما عندهم ولم ترفد اضافات هؤلاء التراث الانكليزي حسب، ذلك التراث الذي لم يهضم الحداثة مطلقاً، بل رفدت ايضاً الحركة العالمية المكتوبة باللغة الانكليزية والتي ظهرت جلياً في الولايات المتحدة.^(١)

١ - للاطلاع على الرأي المخالف، ينظر خاصة «الصورة والتجربة»: كريام هف (لندن، ١٩٦٠) وكذلك «روح الصياغة» لـ (أ. الفارز) (لندن، ١٩٥٨): «تكون الزخارف التجريبية مسألة ثانوية في الشعر الانكليزي. وقد استوردتها اميركا لتسد بها حاجات اميركية». مع ذلك لا ينكر كلا الناقلين أن الادب الانكليزي مر بدور «التحديث». الا ان اراء (باوند) المتأخرة في لندن كانت اراء عدائية. لقد رفضت الثقافة الانكليزية الحداثة، ولذلك استهلكت نفسها وماتت. [ينظر: «رسائل ازرا باوند ١٩١٧-١٩٤١» تحرير د. د. بيج (لندن، ١٩٥١).

ان هذه التقويمات المتناقضة جاءت جزئياً من التقارير المتناقضة التي قدمها الكتاب انفسهم الذين استقروا في لندن . خذ، على سبيل المثال، (هنري جيمس): فضل هذا الكاتب الإقامة في لندن على الإقامة في باريس وكان لاختياره هذا مدلولات رمزية . لقد اختار لندن بسبب كثافة سكانها ونشاطها وسعة الحياة فيها . ومع ذلك، مل العيش فيها في اواخر ايامه بعد ان وجد المشهد الحضاري الانكليزي، الذي كانت لندن مركزه، خائفاً ومتفوقاً، والاكثر من ذلك لا يعبأ بالنقد، وكذلك (جوزيف كونراد) الذي تجنس بالجنسية البريطانية بعد ان استهوته الحضارة الانكليزية والحياة المستقرة هناك . كان واعياً الظلام الذي كان يكمن في اعماق الاضواء البراقة والمتألقة للمدينة، وهذا ما نجده في روايته الموسومة «قلب الظلام» . وامامنا ايضاً (ازرا پاوند) الذي اهتم كثيراً بموضوع الحداثة اللندنية . لقد جاء اليها من الولايات المتحدة في عام ١٩٠٨ عن طريق البندقية من اجل هدف رئيس واحد هو رؤية (و. ب. بيتس) . واستقر في لندن وتزوج، واقنع بعدئذ (ت. س. اليوت) بان يفعل الشيء نفسه . مع ذلك اخذ يلعن لندن بعد مرور وقت قصير بسبب الكتابة التي كانت تحيطها واخذ يعلن صراحة أن الانجازات الانكليزية الرائعة بعد عام ١٩١٠ لم يحققها شعراء انكليز قط، وانما شعراء اميركان . واخذ (ارنولد بينت) يقارن جماهير الطبقة المتوسطة في فرنسا بنظيراتها في انكلترا وهويشكك في الاخيرة تشكيكاً كاملاً بقوله: «لا يدفع (الطبقة المتوسطة) للتفتيش عن المتعة في الاعمال الفنية سوى الضجر التام»، وقد شدد على الدوام وباستمرار على أثر الحضارة السلبي في الكتابات الطموحة.^(٢) اذا كانت لانكلترا سمعة جديدة في احتضان الكتاب فقد كانت لها ايضاً سمعة في تجاهلهم اورفض اعمالهم، وبخاصة عندما كانت اعمالهم تجريبية . واذا كانت محاكمة (فتزلي) قد حرمت تداول اعمال (زولا) فان محاكمة (وايلد - كوينزبري) في ١٨٩٥، وقرار (توماس هاردي) في الامتناع عن كتابة روايات اخرى بعد رواية (جود الغامض)، كل ذلك يشير الى النزعة الفكتورية المحافظة والمتأصلة في الجمهور

٢ - ارنولد بينت، «الطبقة المتوسطة»، مقال منشور في كتب وناس: ١٩٠٨ - ١٩١١ (لندن، ١٩١٧). لاجل الاطلاع على الهجمات الموجهة الى الجمهور الانكليزي، ينظر: س. ك. ستيند، الشعر الجديد: من بيتس الى اليوت (لندن، ١٩٦٤)، الفصل الثاني.

الانكليزي والى ان الفن لم يكن يؤخذ مأخذ الجد. ويشير ذلك ايضاً، على حد قول (فورد مادكس هفنر)، الى انه لم يكن هناك مكان «للموقف النقدي»^٣ Critical attitude. لقد شاهد (هفنر) وغيره من المراقبين تغيراً في الجو العام بعد سنة ١٩١٠ حيث اخذ «الفنان الجاد»، بالمعنى التقليدي، يسود. الا ان اليأس كما احوال لپاوند ولورنس، اخذ يسيطر على الفنان ثانية، وما أن انتهت الحرب حتى شد الرحال الى باريس ليعيش فناناً محدثاً منفيّاً ونجد هناك كل مستلزمات الحرفة والكمال.

منذ الثمانينات من القرن الماضي كان هناك اعتقاد بان باريس كانت العاصمة الحقيقية للحدثة وان لندن كانت العاصمة المعادية لها. كانت باريس في تلك الفترة مدينة متحررة الى حد ما وكان يبدو أحياناً أن في الاحياء الادبية من لندن كانت تسكن مجموعة من الباريسيين الذين لم يكن بحوزتهم اجور السفر للعودة الى باريس. وفي الحقيقة، كانت هناك علاقة جدلية متنامية بين العاصمتين منذ الثمانينات من القرن الماضي كان احد اسباب تلك العلاقة التفكك التدريجي لاتجاه الثقافة الاوربية السائد بمركزيتها الاجتماعية وشعورها بالتقدم وفلسفتها الوضعية، ذلك التفكك الذي ابعده الفنان اما عن الدقة وعن رؤاه الخاصة في الفن وفي انتمائه وإما عن وجهات النظر الجديدة في علاقته بالمجتمع وبالمواضيع الاجتماعية. بدأت الان التطورات في الفنون الاوربية تكتسب اهمية جديدة واخذت اسكندنافيا والمانيا وروسيا تؤدي ادوارها في التأثير في الثقافة الانكليزية. ولكن عندما اخذ الكتاب يميلون الى التحرك باتجاه المذهب الطبيعي والمذهب الجمالي وعندما اخذوا يفقدون الثقة بقدرتهم على العمل او برغبتهم فيه ليكونوا مركز الحياة الثقافية الانكليزية، هنا ازداد التعامل بين لندن وباريس خاصة.^(٤) أصبح من المؤلف للكتاب والرسامين الانكليز ان يقضوا فترة التدريب في باريس تلك المدينة التي صورها (جورج مور) في «اعترافات شاب». و(جورج دوموريه) في «تربلي» و(وندام لويس) في «تار» و(سومرست موم) في «الرباط الانساني»، تلك المدينة التي شهدت البوهيمية والفن الحديث

٣ - فورد مادوكس هيفر، الموقف النقدي (لندن، ١٩١١). تتكرر هذه الفكرة في ثنايا الكتاب.

٤ - لدراسة هذا التواصل (بين لندن وباريس)، ينظر: اند ستاركي، من كوتيه الى اليوت: تأثير فرنسا في الادب الانكليزي، ١٨٥١ - ١٩٣٩ (لندن، ١٩٦٠).

(art nouveau) والرمزية ومختلف المدارس والحركات . كانت باريس ورشة دائمة للرسامين الانكليز الذين اصبحوا نقاط اتصال وارسال . ونتج عن ذلك أن المذاهب الفنية ، كالطبيعية والرمزية والجمالية والانطباعية وما بعد الانطباعية (Post - impressionism) والفوقية (Fauvism) ^(*)

والتكعيبية ، اخذت تكسب انصاراً من الانكليز الذين هضموها سريعاً بعد ان اجروا عليها بعض التغييرات الغربية عندما انتقلوا الى لندن للاستقرار فيها . في الحقيقة ، ان الذي حدث فعلاً لم يكن تقليداً مباشراً ، انما تطعيم للتراث الانكليزي بالاتجاهات الاوربية . كان لآعمال (جورج مور) الطبيعية جذور فرنسية ، وكان في تلك الجذور بعض مبادئ واقعية لآعمال (جيمس) أو (بينت) وروحيتها . في الوقت نفسه نجد تأثير (ابسن) الذي غزا اوربا في الثمانينات والتسعينات واضحاً في آعمال (شو) و(كالسورثي) و(جويس) . لقد وصل هذا النوع من هضم الاتجاهات الفنية الذروة في التسعينات حيث كان الاتصال بين انكلترا واوربا وثيقاً . ابتداءً ذلك العقد باعمال مثل «انطباعات وراء» لمور و«صورة دوريان غراي» لويلد و«الحركة الرمزية في الادب» لارثر سايمز . ونجد في ذلك العقد ثروة من المعتقدات الباريسية في القضايا الجمالية والرمزية والانطباعية التي انعكست في الملابس والديكورات والنشاطات الموسيقية . وليس من شك في أن ذلك العصر كان متحرراً من الاحقاد القومية والمحلية . ⁽³⁾ ومع ذلك ، لم تتخل تلك التطورات عن جذورها التاريخية والمحلية لقد تأثرت تلك التطورات بما كان يجري في الخارج ، الا ان ذلك التأثير كان بصيغة تطعيم التراث الانكليزي الذي ظل محافظاً على هويته وايقاعه المتطور والمميز .

في الحقيقة اصبح ذلك التكافل (Symbiosis) المثمر بين العالمية والمحلية احد الجوانب المهمة جداً في علم الجمال للفترة برمتها التي امتدت من الثمانينات الى الحرب العالمية الاولى . واتخذ ذلك التكافل ، على وجه التخصيص ، اشكالاً معقدة في آعمال (هنري جيمس) الروائية وفي آعمال (بيتس) و(اليوت) الشعرية . اننا لا نستطيع ان ندرك الجو

* الفوقية : حركة في الرسم متحررة من القواعد الاكاديمية التقليدية - المترجم

٥ - لمعرفة المزيد عن هذا الموضوع بنظر : فرانك كيرمود ، «الشاعر والراقص قبل دياكليف» ، مقال منشور في مقالات حديثة (لندن ، ١٩٧١) ، وكذلك رتشاد ايلمان ، «اكتشاف الحركة الرمزية» مقال منشور في «اشخاص غريبو الاطوار ومميزون» (لندن ونيويورك ، ١٩٧٣) .

الجمالي لعقد الثمانينات من دون الاشارة الى (هيسماس) و(مالارميه) و(قاليري) ومن دون الاشارة ايضاً الى (بيتر) و(بليك) والتراث الشعبي الارلندي . لقد استمر ذلك المزيج من العالمية والاقليمية ليغطي الاتجاهات والحركات اللاحقة . فقد اخذ، على سبيل المثال، (ت. ي. هلم)، الذي كان له دوراً مهماً في الحركة التصويرية المبكرة، يتطلع الى المصادر الفرنسية والالمانية (لا سيما اعمال فورنكر) الا انه كان في الوقت نفسه ملتزماً بالتراث الانكليزي الكلاسيكي.^(٦) سلاحظ كيف ان (د. هـ. لورنس) كان محلياً بعمق وذكاء، وعالمياً انتقائياً (eclectic) في آن واحد على الرغم من ان مصادره كانت غريبة نوعاً ما . فعن طريق (فريدا لورنس) كان على اتصال بالمراحل المبكرة للانطباعية الالمانية في ميونخ في فترة ما قبل الحرب عندما كان يفتش عن افكار تعادي الفلسفة العدمية . كان (بلومسبري) مشهوراً بحبه لفرنسا وكان هذا المزج [بين العالمية والمحلية] مصدراً لـ (معرض ما بعد الانطباعية) الذي اقيم في عام ١٩١٠ واشرف على تنظيمه (روجر فراي)، كان مصدراً لما كان يحتاج اليه [الفنانون] من جماليات الشكل المعاصر الذي وجده الفنانون في المصادر الالمانية والفرنسية وفي اعمال (رسكن) و(بيتر) وكذلك في فلاسفة جامعة كيمبرج امثال (ج. ي. مور).^(٧) اما مراحل الحركة التصويرية المتأخرة الواقعة بين ١٩١٢ - ١٩١٥ فكان للآثر الاميركي نصيب واضح فيها: (باوند، اليوت، هـ. د،^(*) جون فليچر)، كما كانت مدينة للمصادر الفرنسية كثيراً . كانت تقارير (ف. س. فلنت) الصحفية عن الحركات الفرنسية المعاصرة قد ولدت الشعور بوجود حركة، وكانت تلك الحركة بحد ذاتها خليطاً من التراث الرمزي الفرنسي والانكليزي، اما الكتاب الفرنسيون الذين اثروا في تلك الحركة منهم: (سايمونز) و(لافورك) و(كوربيه) و(مالارميه) و(قاليري) و(بركسون) و(ريمي دي كورمو) و(ابولينير) . مع ذلك، وعلى الرغم من التراث العالمي الانتقائي الذي وضعه (باوند) والدراسات الادبية المقارنة في خدمة تلك الحركة، فاننا نعرف جيداً ما لـ (دون) ولبقية الشعراء الميتافيزيقيين ولمونولوج (براوننك) الداخلي من دين على تلك

٦ - أ. ر. جونز حياة ت. ي. هلم وآراءه (لندن، ١٩٦٠).

٧ - ينظر: ج. ك. جوستن، جماعة بلومز بري (لندن، ١٩٥٤).

* هلدا دولتل (Hilda Doolittle)، اديبة تنتمي الى المدرسة التصويرية - المترجم.

الحركة لا يمكن التغاضي عنه ابداً.^(٨) لقد عاش (وندام لويس) في باريس وكان يميل الى مزج التكعيبيية الفرنسية والمستقبلية الايطالية التي طورها (مارينيتي)، بالتراث الانكلوساكسوني.^(٩) امتازت الفترة الواقعة بين ١٨٩٠ و ١٩٢٠ بمزجها الاهتمامات المحلية السائدة بالاتجاهات الاجنبية بصورة لم يشهدها تاريخ الكتابة والفكر الانكليزي من قبل. وهذا يعني انه كان للحدائثة الانكليزية اهتماماتها وشخصيتها الخاصة، وأن اتجاهاتها وحركاتها لم تكن متشابهة تماماً مع الاتجاهات والحركات في الخارج. وهذا يعني ايضاً بأن لندن في تلك الفترة كانت زاخرة بذلك المزج نفسه من الافكار والاشكال التي كانت تستقى من مصادر محلية وعالمية وهذا هو الجوهر المميز للحدائثة.

ما يقال عن الحركات يمكن ان يقال عن الكتاب. امتازت تلك الفترة بمجيء خليط من الكتاب الاجانب الى لندن والاستقرار فيها. كتب (هنري جيمس) الذي استقر في لندن في كانون الاول ١٨٧٦: «اذا كان موقف الاخرين من لندن كموقفني منها فان لندن على العموم، تجعل العيش فيها سهلاً. انني اتقبلها كفنان وكاعزب، اتقبلها كإنسان يمتلك الحماس للرصد ولا تشغله سوى دراسة الحياة الانسانية. انها اكبر تجمع للحياة الانسانية انها خلاصة العالم الشافية الوافية».^(١٠) لقد استهوئ (جيمس) الازدحام والنشاط الصاخبين في لندن، وكذلك عمق العادات والاخلاق فيها. ربما تستطيع القول انه احب لندن كإنسان يستهويه الجمال الواقعي. في السنوات الاربعين اللاحقة تبع (جيمس) في ذلك الحب مجموعة من الكتاب الذين جاءوا اليها من الولايات المتحدة والكومنولث وارلندا. وجد تلكم الكتاب لندن مركز جذب حضاري لاسباب متعددة. وفي التسعينات استقر في لندن (جوزيف كونراد) و(هنري هارلند) و(ستيفن كرين) و(مور) و(وايلد) و(بيتس) و(شو). استقرت تلك المجموعة من الادباء في لندن التي كانت تزخر بالحركات الانطباعية والطبيعية والرمزية. وفي السنوات التي سبقت الحرب بقليل جاء اليها جيل اخري شمل (ازرا

٨ - يرجع الى ما تعنيه التصويرية والدرامية.

٩ - هناك دراسة جيدة عن ذلك الجو العام في: روبرت. هـ. روس، الثورة الجورجية: بزوغ النموذج الشعري وافوله ١٩١٠ - ١٩٢٢ (لندن، ١٩٦٥).

١٠ - هنري جيمس، دفاتر هنري جيمس، تحرير ف. و. مائيسن وك. ب. مردوك (نيويورك، ١٩٤٧) ص ٢٨.

باوند) و(هلدا دولتك) و(روبرت فروست) و(ت. س. اليوت) و(كاثارين مانسفيلد) و(وندام لويس). كان ذلك الجيل يفتش عن فنون القرن العشرين الجديدة. كانت هناك اختلافات مهمة بين هذه الاجيال. فقد كان (هنري جيمس)، على سبيل المثال، مهتماً بالجوانب الحضارية الموروثة في المجتمع الانكليزي، بينما كان (باوند)، على الرغم من تكريس نفسه على قضية النظام الحضاري (Cultural polity)، يفتش عن الاشكال الجديدة والتقاليد المتعددة الجوانب التي هضمت [في انكلترا].^(١١) في عام ١٩٢٠ لم تعد لندن مركز جذب بالنسبة الى هؤلاء الناس حيث حلت باريس محلها لاسيما بالنسبة الى الجيل الجديد من المغتربين الاميركان. كان (باوند) يشكو من انه «لا توجد الآن حياة فكرية في انكلترا الا في غرفته الصغيرة المخمسة الاضلاع. الان ذهب (ريمي دي كورمو) و(هنري جيمس) وافل نجم (بيتس) ولا توجد الان اية مطبوعات ادبية في لندن». لقد ثبت صرخة السوداع تلك في «هيوسلوين موبرلي»، وبعدها شد الرحال الى باريس، كما كانت الحال بالنسبة الى (فورد مادوكس) و(هيفس) و(فورد).^(١٢) و«بالنسبة الى سنوات ما بعد الحرب حتى عام ١٩٢٤ أو ١٩٢٥ اخذ النشاط الادبي الانكليزي والاميركي يظهر بوضوح في باريس اكثر من اية مدينة اخرى» كما يخبرنا (باوند).^(١٣) كان (جويس) و(لورنس) في تلك الفترة مغتربين، واصبح محور الحداثة المكتوب باللغة الانكليزية يتغير بوضوح. الا ان لندن ظلت المكان الذي يتقاطع ويلتحم فيه التراث المكتوب باللغة الانكليزية - التراث البريطاني والارلندي والاميركي.

هناك شيء واحد واضح: علينا ان لا نعد ذلك الالتحام جاء مصادفة. هناك قضية التراث الانكليزي نفسه. منذ السبعينات اخذت الانجازات الادبية الفكتورية بالانحسار: لقد توفي (دكنز) في عام ١٨٧٠ وبعد مرور سبع سنوات على ذلك التاريخ توفي (ثاكاري). توفي

١١ - درس (ألن هولدر) هذا التناقض بالتفصيل في كتابه الموسوم ثلاثة رحالة يفتشون عن اوربا: دراسة في هنري جيمس، ازرا باوند و ت. س. اليوت (فلاديفيا ولندن، ١٩٦٦).

١٢ - رسالة (ازرا باوند) الى (وليام كارلوس وليامز) المنشورة في قصة حياة ازرا باوند لـ (جارجس نورمان) (لندن، ١٩٦٩) ص ٢٢٧.

١٣ - ازرا باوند «التاريخ» (١٩٣٤) واعيد طبعه في المقالات الادبية لازرا باوند تحرير ت. س. اليوت (لندن، ١٩٦٠) ص ٨٢.

(جورج اليوت) في عام ١٨٨٠ ، وشهدت فترة الثمانينات وفاة (ارنلد) و (براونك) . وتبدد
الامل المعقود على الانجازات الادبية الفكتورية وتبدد معه الاعتقاد بمركزية الخيال
الادبي . لقد جاء كتاب « اصل الانواع » ، الذي نشر في عام ١٨٥٩ ، بأفكار جديدة تماماً
اثيرت في العصر الفكتوري المتأخر . الا انه كان هناك شيء لا يقل اهمية عن كتاب « اصل
الانواع » الا وهو تزايد عدد الجماهير التي غيرت قواعد الابداع الفني . كان لانتشار التعليم
الواسع الاثر الكبير في جعل الفنان الجاد يتبوا منزلة رفيعة وكان لذلك الانتشار ايضاً الاثر في
جعل الناس يفتشون عن اللغة والاشكال الفنية الرصينة وفي العقود اللاحقة ، اخذت حركة
الثقافة الادبية الانكليزية مساراً آخر.^{١٤} ان حفاوة الكتاب الانكليز بالاتجاهات الاجنبية هي
نتيجة لهذا التغير في الاتجاه الذي جلب معه انهيار المعتقدات الموروثة والتقاليد الجمالية
والاخلاقية انهياراً واسعاً . ففي الوقت الذي ترك فيه الكتاب الاجانب الاثر الكبير [على
الكتاب الانكليز] ، كان حضورهم ذلك متزامناً مع ظهور جيلين ، اوروبما ثلاثة اجيال ، من
الادباء الانكليز البارزين منذ العصر الرومانسي والعصر الفكتوري المبكر . وجاء ظهورهم
تلبية للحاجة الى التقويم . ومن جملة تلك الاسماء : توماس هاردي وسامويل بتلر وجورج
كسك وارينست داوسن وارثر سايمون ود . هـ . لورنس وي . م . فورستروفرود مادوكس هيفر
وارنلد بينت وهـ . ج . ويلزوت . ي . هلم ولتن ستارچي وفرجينيا وولف ودوروثي
ريچاردسون . لقد كانوا كتاباً مختلفين في امزجتهم واغراضهم الا ان الذي ساعد على
توحيدهم شعورهم العميق بانقطاعهم عن الماضي واعتقادهم بضرورة اعادة صياغة الفن .
في الحقيقة ، كانت هناك خاصية مميزة للحدثة الانكليزية وقد اثيرت تلك الخاصية بالكتاب
الذين امنوا بان العصر الفكتوري قد انتهى وبان عهداً جديداً في المجتمع والفن والفكر قد
حل . ونتيجة لمثل هذه المعتقدات شهدت لندن اضطرابات فنية خارقة غطت السنوات
الحاسمة للفترة الواقعة بين ١٨٨٠ و ١٩٢٠ . ولم يقم بتلك الاضطرابات الذين ارتضوا
لانفسهم ان ينعتوا « بالمحدثين » حسب ، انما قام بها ايضاً الذين امنوا بالتجريب والتطور

١٤ - درست هذا التطور في الثقافة الادبية الانكليزية الذي تمخض عن تحديث المجتمع وعن الحدثة في الادب في كتابي
الموسم المضمون الاجتماعي للادب الانكليزي الحديث (اوكسفور ، ١٩٧١) . ان كثيراً من المسائل التي اناقشها هنا كنت قد
ناقشتها بالفاضة في ذلك الكتاب .

والتححرر. في الحقيقة كان هناك اتجاه الى اعادة صياغة التجارب والاشكال في نهاية القرن الماضي في انكلترا وكان هناك ايضاً شعور [باهمية] التجريب الذي نصفه من الناحية التقليدية بالحدثة، بينما لا تشكل الحدثة سوى الشق الاساس فيه.

- ٢ -

هل كانت هناك اسباب معينة جعلت لندن تستقطب، طوال تلك الفترة، ليس الكتاب المغتربين من الخارج حسب، بل حتى الكتاب الانكليز الذين تكتلوا في مجموعات وحلقات؟ كانت لندن في ذلك الوقت، كما يقول (جيمس)، عالماً مصغراً وكان لها فولكلورها الخاص بها. وكانت، كجزء من جاذبيتها الاساسية، اكبر مدن العالم التي كانت تتوسع بصورة خارقة وتنتج مناظر مدنية بارزة وتكنولوجيا رائعة. ففي الفترة الواقعة بين الستينات من القرن الماضي ونهايته ازداد سكان لندن من ثلاثة ملايين ونصف الى ستة ملايين ونصف تقريباً، كان ذلك احد الاسباب وراء الثورة الصناعية والتجارية فيها. لقد ملأت ثمار تلك الثورة الشوارع، لذلك كان وجه المدينة التكنولوجي يولد الشعور بالانبهار والتحفز. لقد اصبحت لندن مركزاً للثقافة الوطنية الانكليزية واخذت تفرض نفسها كمدينة كبيرة اولى في انكلترا. كانت لها السيادة الكاملة في المواصلات والتجارة والصيرفة وفي اكثر انماط النشاط الثقافي بطبيعة الحال. فمنها او عبرها جاءت الصحف والكتب وافكار القرن على العموم. كانت مدينة كبيرة متمتعة بحكم محلي ذاتي (Burgher City)، وكانت صورتها التقليدية انها مدينة تمتاز بالرصانة، لا بل حتى تبلد الحس، مدينة تسكنها الطبقة المتوسطة، مدينة تمتاز بالثقة العالية وبالتجارة الواسعة والاستقرار الاجتماعي الذي كان لا يضاهيه اي استقرار اجتماعي اخر في اغلب العواصم الاوربية الاخرى. من المؤكد ان لندن لم تعيش انواع الاضطرابات السياسية والاجتماعية نفسها التي عاشتها المدن الاخرى. مع ذلك، عدت تلك الازمنة ازمته اعادة بناء القضايا الاجتماعية والفكرية. يقول (روبرت بروك) انه في نهاية الفترة الادوردية، اي في عام ١٩١٠ «اخذت مكنة الحياة وعقليات كل الطبقات والرجال تغير الاجيال المتعاقبة بصعوبة ادراك ابعادها انني لا اعرف اذا كان التقدم مضموناً. كل ما اعرفه هو ان التغير موجود». ان الذي حفز تلك الثقة وذلك الشعور بالتغيير

هو كون لندن ليست مدينة وطنية للانكليز حسب، انما مدينة عالمية ايضاً. لقد كانت عاصمة لامبراطورية ومركزاً للتجارة العالمية. لاحظ (بيدكر) أن عدد الاسكتلنديين فيها كان اكبر من العدد الذي كان يعيش في (ابردين) وان عدد الارلنديين فيها كان يفوق عددهم في (دبلن) وعدد الكاثوليك فيها يفوق عددهم في (روما). كانت «مدينة العالم» كما يقول (آس بركنز). كانت مدينة تمتد المدن الأخرى بما كانت تحتاج اليه تلك المدن وكانت مركزاً لثقافة والنشر والمال وصناعة السفن، كانت مركز استقطاب للمهاجرين من داخل انكلترا ومن بقية انحاء العالم.^(١٥)

كانت لندن مدينة التناقضات الجذرية والخلطات المعقدة من الناس - تناقضات اجتماعية وايدلوجية واضحة للعيان. يقول (هـ. ج. ويلز) في روايته «تونونيكاي» التي تمعن النظر في خاصية المدينة البارزة في النمو والتكاثر الخارق يشبه انشطار الخلية، يقول «انها المكان الذي لا يحده حد تماماً ويعج بالايحاءات التي لا حد لها، انها مكان تكثرفيه المعاني المخفية الرائعة». كان استقرار المدينة استقراراً ظاهرياً يخفي في اعماقه الحركة السلسة والغريبة. اذا كان اسلوب الحياة المتوسطة فيها موضع حسد بالنسبة الى العالم (وصفها روبرت هوغربانها كانت حتى عام ١٩١٤ من اروع اماكن العيش في العالم)، واذا كان ذكرها يربط بانجازاتها الثقافية المكثفة فانها كانت ايضاً مشهورة بتوسعها وبجمهورها. لقد واجهت المفكرين الاجتماعيين والكتاب مشاكل العيش في ضواحي المدينة، تلك الضواحي التي وصفها (كسنيك) بـ «الجحيم». فمن ناحية كانت اقرب ما يكون الى الغابة او الهاوية المظلمة، ومن ناحية اخرى كانت مركزاً حضارياً، كما يقول الجنرال (وليام بووث)، قائد جيش الانقاذ في كتابه الموسوم «ظلام لندن وكيفية الخروج منه» (١٨٩٠) الذي يصف حي (ايست اند) في نهاية القرن الماضي. عندما اصبحت الجماهير قضية الكتاب المركزية وعندما شاعت مسألة الاصلاح الاجتماعي اصبح الجميع يتكلمون عن التناقضات الحادة داخل الحضارة.

اخذ علماء الاجتماع يدرسون المناطق الفقيرة ويقارنون حي (ويست اند) بحي (ايست اند) الذي كان يمتاز بالفقر والفوضى وتعدد اللغات المسموعة فيه (Polyglot).

١٥ - آس بركنز، مدن فكتورية (لندن ١٩٦٤). اعتمدت هذا الكتاب الرائع في كثير من النقاط التي ناقشتها هنا.

زار ذلك الحي (جاك لندن) الأميركي واخذ يطوف فيه متنكراً . ثم وصف فيما بعد زيارته في كتابه الموسوم «ساكنو الجحيم» (١٩٠٣) ودرس ذلك الحي (شو) ايضاً في مجموعة مسرحياته المعنونة «مسرحيات غير سارة» (١٨٩٨) . لقد كانت صور الانتشار والنمو العشوائي تكون اساس الثقافة في ذلك الوقت ، وهذه الصور بدورها تساعد على تفسير النشاط الفكري وقتئذٍ ومن المؤكد أنها تولد الكثير من مضامين الكتابات المعاصرة .

وهكذا اصبح مشهد مدينة لندن المفعم بالتناقضات الاجتماعية موضوعاً ادبياً مهماً ومصدراً للاشكال الجديدة . كان السبب وراء ذلك هو ان الكتاب كالناس الاخرين ، وقعوا تحت تأثير المدينة وكانوا يسرون مع تيار الهجرة اليها . اخذت تلك المجموعة من الكتاب تشعر بالوحدة والانعزال واليأس والامل الذي يميز حياة المدينة . لا يمكنك ان تكون متذوقاً للجمال اذا لم تكن شديد التألق ، ولا يمكنك ان تكون شديد التألق وتظهر احسن ما عندك اذا لم تكن لك شخصية مدنيّة . وهكذا جاءت الطبيعية والانطباعية والرواية الرمزية ، وكانت كل تلك المدارس والاجناس الادبية تدور في مواضيع وتجارب مستمدة من المدينة .

يتحدث (جيمس) في المقدمة التي كتبها لروايته «الاميرة كاسا ماسيما» (١٨٨٦) عن عمله هذا وكأنه مستمد من لندن : «ان اكتشاف لندن المتأني والهجوم المباشر الذي تقوم به المدينة على الخيال سريع الاستجابة يفسران تفسيراً كاملاً الجزء الكبير منها» . وفي السنة نفسها ، ١٨٨٦ ، كتب (كسنيك) ، الذي كان ذا خلفية اجتماعية ونظرة الى الحياة مختلفتين ، «ديموس» التي كانت احدى الروايات الطبيعية المستمدة من اجواء لندن مثاماً اعتمدت روايات (زولا) باريس والمدن الفرنسية الاخرى .

لقد عرفت لندن المناوشات والمتناقضات الغريبة وغير الحقيقية التي انعكست على الرواية منذ (دكنز) . كانت الرواية تتارجح بين الطبيعية والانطباعية . الواقعية والسريالية ، الجبرية (Determinism) والجمالية ، تلك التيارات التي عرفت نهايتها القرن الماضي . لقد تعامل (كسنيك) مع لندن تعاملاً طبيعياً مثلما تعامل (ارثر موريسن) في روايته الموسومة «قصص الشوارع الحقيرة» (١٨٩٥) ، و (سومرست موم) في روايته «ليزامن لامبث» (١٨٩٧) وآخرون . كانت هناك ظلال من المذهب الجمالي في بعض الاعمال الشعرية التي جاءت محاكاة لاسلوب (وسلر) وميزت فترة التسعينات وأفضل مثل يمكن ان يضرب هنا قصيدة

(رتشاردلي كالين) التي تقول:

لندن، لندن، يا بهجتنا
انك زهرة كبيرة لا تفتح الا ليلاً

الشاعر هنا يتعامل مع مشهد مدينة لندن كأنه قطعة من الريف، وفي الوقت نفسه يهمل لفن المدينة الجديد. يتداخل المذهب الطبيعي مع المذهب الجمالي في الرواية الطوبائية التي كتبها (وليم مورس) ووضع لها عنوان «اخبار من لا مكان» (١٨٩١). انه يضيف على مدينة لندن المضطربة الكثير من اجواء القرون الوسطى. يذكر (هولبروك جاكس) أن كثيراً من الكتاب من جيل التسعينات اكدوا «رومانتيكية لندن وحبهم الذي اكتشفوه حديثاً لكل ما هو مصطنع فيها»^(١٦).

كان الفنان المتقوقع على نفسه في المدينة يحاول ان يصور، بما أوتي من تقنية فنية، الواقع المرهق واللاواقع الغريب والاشكال والجماهير وتباعده الناس عن بعضهم والامور الزائلة والفساد، وكان اهتمامه بذلك اكثر من اهتمامه بتشخيص الجوانب الانسانية الايجابية فيها.

بسبب هذا الاهتمام بالمدينة أصبحت لندن تمثل مدينة الحداثة الكبيرة كما كانت بالنسبة الى نيويورك. كانت المدينة جادة في انتشار الفن والحيلولة دون عدم انتشاره.^(١٧)

أصبحت هذه القضايا جزءاً من الاعمال المحدثّة المتأخرة التي استعملت المدينة منطلقاً حضارياً واخذت تقارن الحضارة السالفة بالحضارة المعاصرة وما تحتويه من احياءات. كانت احدى الميزات البارزة للحداثة في لندن، مقارنة بنظيرتها في نيويورك، هي ميلها الى اليأس الحضاري بسبب التناقضات الموجودة فيها. لقد وضع ذلك (كونراد) بتهكم في عمليّن من اعماله: الاول «قلب الظلام» (١٩٠٢) الذي يصور الظلام المحيط بلندن، والثاني «الوكيل السري» (١٩٠٧) الذي تظهر فيه لندن «مدينة متوحشة فيها من البشر اكثر

١٦ - هولبروك جاكس، فترة التسعينات من القرن الماضي (لندن، ١٩١٣). اخذت هذا الاستشهاد من طبعة بنگون، ص ١٠٥.

١٧ - ناقش مونروك. سبيرز هذا الموضوع بالتفصيل في كتابه الموسوم، ديونيسيس والمدينة: الحداثة في شعر القرن العشرين (نيويورك ولندن، ١٩٧٠). يحتوي هذا الكتاب ايضاً على تعليقات وافية عن تطور الحداثة في لندن.

مما هو موجود في جميع القارات . . . انها تلتهم بنهم ضياء العالم» - ثم يعرض صورتين متناقضتين لها: صورة النظام والانضباط العالي مقابل صورة الفوضى المتمثلة في حي (ايست اند). وازدادت هذه الصورة كآبة بعد الحرب. ان محاولة (پاوند) الهجوم على لندن في «هيوسلوين مويرلي» متأية من طابع المدينة التجاري والهدر الثقافي فيها. في «الارض اليباب» يوسع (اليوت) هذه الصورة ويجعل لندن اكبر المدن الامبراطورية نشاطاً في حقلي التجارة والسياسة، وهذا يذكرنا بهيبة الامبراطورية البيزنطية، ومقابل ذلك نجد وجه لندن الاخر، مدينة خاوية الامن الاطلال والابراج الساقطة وهي تعج بالقبائل الغازية.^(١٨) ان الشعور بالاجهاد والضغط الحضاري يفسر بطبيعة الحال الحاجة الى فن جديد، فن الصور والشظايا، فن اللغة التي لا تلوثها الفوضى وسوء الاستعمال، من يقتحم المدينة الحديثة وينبع منها ايضاً بشفافية جديدة.

- ٣ -

ان الاهتمام بالمدينة والاهتمام بالاشكال والاساليب الجديدة هما، بلاشك، امران مترابطان مع بعضهما ترابطاً وثيقاً، كما يرى (هوبروك جاكسن). فالحداثة بطبيعة الحال ظاهرة مدنيية وهي «ليست من نتاج انكلترا وانما من نتاج مدينة لندن العالمية» على حد تعبير (جاكسن). لقد قامت الحداثة على نشاط تلك المجموعات الفنية المتعددة التي عاشت في المدينة واستحوذت على المشهد الثقافي في الفترة التي نحن بصدددها. نلاحظ في فترة، ما قبل الحرب، مرحلتين للحداثة انتجتاهما تلك المجموعات. ترتبط المرحلة الاولى بفترة التسعينات التي انتجت حركات مثل الانطباعية والرمزية. اما المرحلة الثانية فترتبط بالفترة الواقعة بين ١٩٠٨ و ١٩١٤ حيث اخذت حركات مثل ما بعد الانطباعية والفوقية والمستقبلية والدوامية تظهر للعيان. اخذت المجموعات الفنية، في كلا المرحلتين، تكتل وتنافس بعضها. وتحولت مواضيع الحداثة الهادئة الى قضايا كبيرة وظهرت مجلات وصحف جديدة تعبر عن الاراء والاشكال الفنية الجديدة. واصبحت

١٨ - ناقش فرانك كيرمود هذه الصورة المزدوجة بصورة تستحق كل الاعجاب في بحثه الموسوم «ت. س. اليوت» المنشور في مقالات حديثة (لندن، ١٩٧١).

مظاهر الغضب والاصطدامات ، التي كانت مرتبطة بانشطة الحركة الطليعية حسب ، مناظر مألوفة في المشهد اللندني . لقد تركت هاتان المرحلتان خلفهما تراثاً شعبياً كبيراً ووثائق تسجل للاصطدامات التي كانت حينئذٍ . يصف (هولبروك جاكسن) فترة التسعينات بقوله : كانت الحياة التجريبية تسير وسط دوامة من الافكار المتشابكة التي كانت تملأ الافق . كانت الاشياء تبدو على غير حقيقتها وكانت هناك رؤى كثيرة . لقد شهد عقد التسعينات الفأ من «الحركات» . قال الناس إن تلك الفترة كانت «فترة انتقال» وكانوا مقتنعين بانهم كانوا لا يمرون من نظام اجتماعي معين الى اخر ، بل من نظام اخلاقي الى اخر ، من حضارة الى حضارة^(١٩)

لقد ولدت السنوات التي سبقت الحرب مباشرة تراثاً شعبياً مثيراً ومجموعة من حركات التجديد ، كما يخبرنا بذلك (مادوكس هيفر) ويضيف :

كان الوضع بحق شبيهاً بـ «عالم متفتح» فاذا شغلت بالك ربع قرن في تأمل التراث الانكلوسكسوني) لن تجد فيهما اثراً للفن الواعي ، وانك ستندهش عندما تجد هذه المخلوقات الشابة لا تطور نظريات الكتابة والفنون التشكيلية حسب انما تحصل ايضاً على قدر كبير مما يمكن ان نسميه بـ «الدعم الجماهيري» .^(٢٠)

وهناك فترة مهمة اخرى حدثت في العشرينات عندما اضمحلت الارتباطات بفترة ما قبل الحرب واخذ الكثير من الكتاب يتركون لندن ، والاهم من ذلك عندما ظهرت اعظم الاعمال الكلاسيكية المحدثه المكتوبة باللغة الانكليزية مثل «الارض اليباب» و«يوليسيس» . لقد اتضح أن كثيراً من عناصر الاستمرارية كانت موجودة في ثنايا تلك الحركات النشطة ، على الرغم من ان ذلك النشاط كان مساوياً لنشاط فترة الثمانينات من القرن الماضي التي ابتعدت كثيراً عن الروح الرومانسية كما كان مساوياً ايضاً لنشاط فترة البعث الكلاسيكي الواقعة بين ١٩١٢ و ١٩١٤ بالاضافة الى ان ذلك النشاط كان مساوياً لنشاط النزعة العدمية التهكمية التي سادت مدة طويلة بعد الحرب .

هناك عدة معايير يمكننا بواسطتها تقويم حيوية تلك الفترات (انا سنغض النظر عن

١٩ - هولبروك جاكسن ، فترة التسعينات من القرن التاسع عشر . طبعة بنكون ص ٢٩ .

٢٠ - فورد مادوكس هيفر ، هكذا تكون الزيارة الثانية ، (لندن ، ١٩٢١) ص ١٣٦ - ١٣٧ .

المذكرات Memoirs لأنها ليست ادلة جيدة). ومن جملة هذه المعايير اختبارنا لحضور التجمعات والاتجاهات والمجلات التي فسحت المجال لظهور تلك النشاطات ودعمها. كانت فترة التسعينات فترة كثرت فيها التجمعات الجديدة والمجلات الجديدة ودور النشر الجديدة والأشكال الجديدة من العلاقات بين الكاتب والجمهور. ومن جملة تلك التجمعات التي كانت تعقد في المقاهي والحانات ولا تغيب عن الذاكرة تجمع «نادي الشعراء» Rhymers' club الذي أسسه (بيتس) و(ارنست رايس) وكان يضم أسماء مثل (ليونيل جونسن) و(ارنست داوسن) و(جون ديقدسون) و(رتشاردلي كالين) و(سلوين إمج) و(ارثر سايمون) الذي ألف كتاب «الحركة الرمزية في الأدب» وأهداه إلى (بيتس). لقد اكتسب هذا الكتاب بعدئذ أهمية إضافية، فعن طريقه تعرف (اليوت) إلى (لافورك) و(رامبو) و(فيرلين).^(٢١) يصور (باوند) تلك المجموعة في «موبرلي» عندما يقول في إحدى المقاطع القائمة على التناقض الظاهري:

«صورة مشربة بتجرد

بالنشوة المتأتية من باخوس والهة الرقص والكنيسة»

(ربما تكون «الصورة» المذكورة آنفاً هي صورة (سلوين)، فالمقطع يكتنفه الغموض الذي لا بد أن باوند قد أحبه [الغموض]. وذكر (بيتس) تلك المجموعة في مذكراته التي وضع لها عنوان «ارتجاف الوشاح» (١٩٢٢). يستذكر في تلك المذكرات لقاءات تلك المجموعة في كل ليلة «في غرفة علوية ذات أرضية رملية، إحدى غرف مطعم (چيشايرچين) الواقع في منطقة (ستراوند)». يصور (بيتس) في تلك المذكرات كيف أنه كان يسير في مدينة لندن التي وجدت فيها مجموعات أخرى من المتصوفة والروحانيين والاشتراكيين، وهذا ما كان يميز تلك الفترة حقاً. إلا أن معلوماتنا عن الفترة تكون أكثر دقة إذا ما نظرنا إلى الصحف الجديدة الصادرة في تلك الفترة صحف مثل (بودلي هيد) التي كان يديرها في البدء (جون لين) و(الكن ماثيو) قبل أن ينفصلاً ليصبحا أهم ناشرين لكل ما كان جديداً في تلك الفترة. وفي الفترة نفسها ظهرت صحيفة أخرى اسمها «يلوبوك» استمرت في الصدور من عام

٢١ - ينظر: رتشارد إيلمان «اكتشاف الحركة الرمزية» مقال منشور في: «اشخاص غريبو الاطوار ومميزون» (لندن ونيويورك،

١٨٩٤ الى ١٨٩٧ وكان يرأس تحريرها (هنري هارلند)، احد المفترين الاميركان الذي كان متأثراً بالادب الفرنسي . اما محررها الفني فكان (بيردسلي) الذي لم يستمر في العمل فيها الا مدة قصيرة ونشرت تلك الصحيفة اعمال كتاب كثيرين بدءاً بـ (هنري جيمس) وانتهاء بـ (بيربوم).^(٢٢) انتقل (بيردسلي) الى مجلة اخرى اسمها «ساقوي» اسسها ناشر اسمه (ليونارد سمذرن) واخذت تلك المجلة تنشر ما كانت تجود به قريحة (فيرلين) و (بيردسلي) و (شو) و (كونراد) و (هاقلوك الس). في هذه المجلة، كما في المجلة المنافسة الاخرى «دوم»، نجد ما هو اكثر من الرمزية. كانت بعض الاعمال التي تنشرها صحف مثل «نيواج» و «نيورفيو» توحى بولادة حركات جديدة وبموتها ايضاً. كانت فترة التسعينات تعج بالرمزية والطبيعية، بالمذهب الجمالي وبالوعي الاجتماعي، بالياس وبالا مل المتأتي من اعمال (نيتشه) و (ابسن). واذا هربت بعض الشخصيات او ماتت او توقفت عن الكتابة عند نهاية القرن لا يعني ذلك ان الحداثة قد توقفت، بل، على العكس نجدها تعيش ثانية في اعمال كتاب مثل (جيمس) و (بيتس) و (كونراد) الذين اكدوا الروح الرمزية والانطباعية في التسعينات واستمروا في امداد القرن العشرين بالتجارب الجديدة. والحق، كان ذلك التطور واضحاً في اعمال كثير من الكتاب الذين وجدوا لها مكاناً في «العالم المتفتح» لهيفرز، عالم الفترة الواقعة بين ١٩٠٨ و ١٩١٤.

على الرغم من البداية المتواضعة للسنوات الاولى من القرن العشرين، الا انها من المؤكد غيرت كثيراً من الامزجة. ان درجة الارتداد او التراجع قد بلغ فيها كثيراً، كما يقول (رتشارد المان).^(٢٣) لقد اختمر في بداية القرن الكثير من الافكار والاراء في عالمي الفلسفة والسياسة وفي الأنشطة الفنية الجديدة - وبخاصة في حقل الرواية. ففي الفترة الواقعة بين ١٩٠٠ - ١٩٠٥ على سبيل المثال، نشرت اكثر اعمال (جيمس) حداثة وهي «جناحا الحمامة» و «الكأس الذهبية»، وظهرت كذلك اعمال مثل «اللورد جم» و «نوسترومو» لكونراد و «المكان الذي تخشاه الملائكة» لـ (ي. م. فورستر). ومع ذلك كان هناك، في الفترة

٢٢ - هناك كتاب مفيد عن هذه الفترة من تأليف ليون مكس وعنوانه: دراسة في الكتاب الاصفر وفيمن ساهم فيه (لندن، ١٩٦٠).

٢٣ - رتشارد ايلمان «وجها ادورد» مقال منشور في: «اشخاص غريبو الاطوار ومميزون» (لندن ونيويورك ١٩٧٣).

السواقعة بين ١٩٠٨ و ١٩٠٩ ، انبعث بارز في النشاط الطليعي الموجه ضد المذهب الواقعي . ومن هنا جاءت فترة جديدة تألفت فيها الفنون المتعددة التي كان ديدنها التجديد - الادب والموسيقى والرسم - واخذت تتقي كل ما يناسبها من الاشياء المعاصرة . شهد عام ١٩٠٨ الذي اسماه (ماتيس) بعام التكعيبية ، القصائد المبكرة لـ (ت . ي هلم) و (پاوند) ، كما شهد بداية صدور مجلة «انكلش رفيو» التي كان يحررها (فورد مادوكس هيفرنز) وامتزجت فيها مواهب المخضرمين كهاري ود . هـ . لورنس ووندام لويس وپاوند الذي وصل لندن في ذلك العام . كانت «انكلش رفيو» اول مجلة تركز في الادب المحدث ، لتتبعها مجلات اخرى سارت بالاتجاه نفسه شهد عام ١٩٠٩ ولادة «مدرسة» (ت . ي . هلم) في (مطعم برج ايقل) حيث اخذ اعضاؤها يناقشون الصور الفنية والكلاسيكية . كان لتلك المدرسة الفضل في التطورات الفنية اللاحقة . والان تحولت الامزجة متجهة الى التجديد الفكري والتجارب عالية المستوى والعرض الفني والكرنفالات الجمالية ، كما يقول (ر . أ . سكوت - جيمس) الذي عاش تلك الفترة :

كان الوضع شبيهاً نوعاً ما بالمهرجانات التي تعلوها ضربات الطبول والصفيير وتعرض فيها الملابس البراقة . لقد كانت عرضاً للأعمال الفنية المنتمية الى فترة ما بعد الانطباعية التي كان لها ذات الاهداف والطابع لمسيرات النساء المناديات بمنح المرأة حق الاقتراع والتي كانت تسير امام مركز الحكومة البريطانية .^(٢٤)

اقيم معرض الأعمال المنتمية الى فترة ما بعد الانطباعية في عام ١٩١٠ ، وهو العام الذي توفي فيه الملك ادوارد . استنتجت مجلة «نيوايج» التي كانت تصدر في التسعينات وتوقفت عن الصدور ليجيء (أ . ر . اورنج) ويعيد اصدارها ، استنتجت تلك المجلة أن العصر الفكتوري قد انتهى أخيراً وإلى الأبد ، وان عصراً جديداً قد حل .^(٢٥) انتشر ذلك الشعور بين الناس انتشاراً عارماً . يسمي (روبرت روس) تلك السنوات بـ «سنوات الثورة

٢٤ - ر . أ . سكوت - جيمس «النبرات الحديثة في الادب الانكليزي» مقال منشور في مجلة (بوكمان) ، العدد ٧٤ ، نيويورك ايلول ١٩٣١ .

٢٥ - بالنسبة الى الدور المهم الذي أدته هذه المجلة في لندن ، ينظر : والاس مارتن ، العصر الجديد : فصول من التاريخ الثقافي الانكليزي (مانچستر ونيويورك ، ١٩٦٧) .

الجورجية»^(٢٦) لم تشمل تلك الثورة الشعر الجورجي الذي كان الفضل في جمعه يعود الى (ادورد مارش) حسب بل حتى الحركات والحملات المتصاعدة كالتصويرية التي تبدو الان من الوجهة التاريخية اهم الحركات بينما هي ، في واقع الحال ، واحدة من الحركات المهمة حسب .

لقد كتب الكثير عن تلك الأنشطة الجديدة المتصاعدة . اراد (فورد مادوكس هيفز) ان يربط «الاسود الهرمة» امثال (جيمس) و (هاردي) و (شو) بالكتاب الشباب الذين اخذوا يلفتون انظار القراء :

ان الادباء الذين كانوا يقدمون انفسهم لنا كادباء شباب هم : مستر (پاوند) ومستر (د. هـ. لورنس) ومستر (نورمان دوكلاس) ومستر (فلنت) ومستر (رشارد الدنكتون) ومستر (ت. س. اليوت) . . . لقد كانوا ياتون الى مكاتب التحرير العائدة لنا وياخذون بمد اجسادهم على الكراسي الطويلة والكنبات وهم يناقشون مصير اوربا . ظلوا يثرثرون ثلاث سنوات او اربع ، حتى عام ١٩١٤ ، ليضيفوا ضوضاء الى ضوضاء المدينة . كانوا يدافعون عن فنون مزعومة مثل الشعر الحر واستعمال الرموز في التثوي يؤكدون موت الحركة الانطباعية . . .^(٢٧)

الا ان أنشطة مكاتب (هيفز) الصحفية لم تكن سوى أحد أنشطة المجلات الصغيرة . في عام ١٩١١ اسس (جون مدلتون مري) و (مايكل سادليز) مجلة اسمياها «رثم» ثم تحول اسمها بعدئذ الى «بلورفيو» . كانت تلك المجلة تعنى بما يدور من أنشطة ادبية في محور باريس - لندن . كان (مري) مهتماً بدراسة (بركسن) مثله في ذلك مثل (هلم) ، الا ان (سادليز) كان يؤكد اهمية الحركة الفوقية كحركة جديدة يتسم فيها بالنشاط وبالبعد تماماً عن الميكانيكية . وتصور ان بإمكان الحركة الفوقية قادرة على اصلاح «الحركة الانطباعية عديمة الشكل» . واخيراً ظهر في ذلك الوسط (د. هـ. لورنس) و (كاثرين مانسفيلد) اللذان اشادا بكتاب «الشعر الجورجي ١٩١١ - ١٩١٢» لـ (مارش) بمقالات نشرها في مجلة «بلو رفيو» ، وذلك لما تضمنه ذلك الشعر من فجر جديد ومن اختراق للعدمية (nihillism) : «ان

٢٦ - روبرت هـ. روس ، الثورة الجورجية (لندن ، ١٩٦٥) .

٢٧ - فورد مادوكس هيفز ، هكذا تكون الزيارة الثانية (لندن ، ١٩٢١) ص ٥٩ - ٦٤ .

العدميين ، امثال (ابسن) و(فلويس) و(هاردى) هم اناس مثقفون يائسون صوروا لنا حلماً نضيق منه الان»^(٢٨). في عام ١٩١٢ اصدر (هارلد مونرو) مجلة «پوتيري رفيو» وكان يمتلك مكتبة اسمها مكتبة الشعر كانت مركزاً لتجمع الادباء . بعد مرور سنة على صدورها أغلقها ليصدر مجلة فصلية اخرى تدعى «پوتيري اند دراما» اخذت تنشر الاعمال التصويرية والفوقية والانطباعية . الخ . في عام ١٩١٣ اخذ (پاوند) على عاتقه مسؤولية الاشراف على الصفحات الادبية لمجلة «نيوفريومان» التي تغير اسمها بعدئذ الى «الايكويست Egoist» . اخذت هذه المجلة تشجع نشر النتاج الادبي التصويري . فقد نشر فيها (اليوت) و(جويس) وكثير من الكتاب الاميركان منهم (وليام كارلوس وليامز) . في عام ١٩١٤ صدر عددان من مجلة «بلاست Blast» التي كانت تعنى بالادب الدرامي الانكليزي الكبير وكان صاحبها (وندام لويس) . كانت الدوامية حركة تضم (لويس) و(پاوند) و(كودير بريزسكا) واخرين . وكرس الداواميون انفسهم على تحويل اشكال الفن والادب والموسيقى وفن العمارة وتأثيث البيوت . يرى (لويس) أن المطلب الاساس للدوامية هو الابداع الفني : «يجب ان لا يكون هناك صدى لعهد سابق او اسلوب سابق» . لقد تمخض ذلك النشاط عن ايمان واع بان الفنون اصبحت الان في يد الطليعيين الذين نبذوا الماضي واصبحوا مشغولين في اعادة صياغة الفن لسد حاجات الحاضر والمستقبل . اخذت المناظر الجمالية تتكاثر وقتئذ ومن ثم ظهر الكثير من اراء (پاوند) و(اليوت) و(جويس) و(لورنس) و(لويس) واعمالهم لان الجو كان يساعد على ذلك . لقد تحسن الوضع النفسي للكتاب في السنتين اللتين سبقتا الحرب ، وتعمق حماس من اسماهم (وندام لويس) بـ «رجال عام ١٩١٤» . يقول (دوكلاس كولدرنك) : «على الرغم من انه لم يكن بيننا رجل مثل (اوفنباك)^(*) قادر على مصاحبة حركات الناس الفجائية المسعورة بموسيقى الطبول الرتيبة ليحول كل ذلك الى رقصات موت ، مع ذلك كان هناك شبه كبيرين الايام الاخيرة للامبراطورية الثالثة في باريس وبين لندن التي افاقت لتواجه طوفاناً غامراً من الدم في عام ١٩١٤»^(٢٩).

٢٨ - د. هـ. لورنس ، «الشعر الجورجي» ، مجلة «رثم» ، المجلد الثاني ، العدد ٧ ، اذار ١٩١٣ . اعيد طبعه في العتقاء للكاتب نفسه .

* جاك اوفنباك (١٨١٩ - ١٨٨٠) مؤلف موسيقى فرنسي .

٢٩ - دوكلاس كولدرنك ، المستجم الجنوبي ، (لندن ، ١٩٤٣) . ساعد كولدرنك هيفر في تحرير مجلة انكلش رفيو .

لم يكن (كودرنك) الانسان الوحيد الذي تحسس بان الحالة النفسية بكاملها كانت تسيرها قوى تستطيع تهديدها او تحسينها اوريا تحطيمها . كانت قوى تتجمع وتسير باتجاه الحرب . لقد اتى (لورنس) بفجر سرعان ما تحول الى ظلام دامس . وانتهى عالم قديم ولم يحل محله عالم جديد . ربما يكون (وندام لويس) خير من يحكم على ذلك الانعطاف الذي اتت به الحرب ، ذلك الانعطاف الذي أتى بالمعاصرة (modernity) ولم يأت بالحدثة (Modernism) في الفن الانكليزي اللاحق . لاحظ (وندام لويس) أن الاحداث برمتها كانت تمثل روحية جديدة وأن «كثيراً من الاعمال الفنية الذكية اخذت تجد لها مكاناً في غرب اوريا» وكانت تعبر تعبيراً «كاملاً عن حالات الغضب والاحتياج» . ظهر انه كانت هنالك مدرسة تاريخية جديدة في طريقها الى التكوين . وعلى جميع الصعد «اخذ الناس يعيدون النظر بالاسس الفلسفية للحياة» ، وعلى جميع الصعد ايضاً «كانت هنالك عودة واضحة الى المبادئ الاولى» . كانت تلك المدرسة اكثر اهمية ونضوجاً واحسن تقنية من الحركة الرومانسية في القرن التاسع عشر:

اننا لا نرتكب خطأ كبيراً عندما نسمي تلك الفنون بالفنون «الجديدة» . لقد اريد لتلك الفنون ان تقدم المتعة لهذا العالم بالذات . في الحقيقة ، كانت تلك الفنون تنذر بحدوث تغييرات اجتماعية كبيرة . بعدئذ اسدلت الستارة على الفنون في (سيرا جيفو) .

اذا نظرنا الان الى الورا ، فكيف تبدو تلك الفترة لنا؟ قال ، معبراً عن رأيه بتلك الفترة ، ان تلك الفترة شهدت الأنشطة الرئيسة للحركة الطليعية ، وكانت فترة تقدم اجتماعي . كانت تلك الفترة تبدو كأنها «جزيرة يعمها النعيم الغامر الذي لا نظير له وكانت تسكن تلك الجزيرة اشكال غريبة تدعى (باوند) و (جويس) و (ويشر) و (هلم):^(٣٠)

عندما يلتفت النقاد الى الورا وينظرون اليهم سيفركون عيونهم ، وسيحدث الشيء نفسه للناس الذين يعيشون في مجتمع رتيب ، حذر ومتحرر من الاوهام . سيبدون [ادباء تلك الفترة] لهم ادباء طليعيين . سيصرخ الناس عجباً: يا للشجاعة

٣٠ - وندام لويس ، النفس بالمتفجرات وقذف القنابل (لندن ، ١٩٣٧) ص ٢٥٤ - ٢٦٢

وبالنشاط الفائق! اننا اول الرجال الذين تطلعنا الى مستقبل لم يتحقق حتى
الآن!

اذا تصفحنا هذه الوثائق لن نكون قادرين على القول إنه لم تكن في انكلترا فنون
جديدة. وعلى العموم، ان حكم (لويس على الفترة هو حكم حقيقي وصائب.

الفصل الرابع

الحركات الأدبية

ان اي وصف للحدثاة لابد من ان يركز في الاسماء البارزة والاعمال الكبيرة فيها، ثم يأتي على استعراض الحركات بعدئذ. وعلى العموم ادرك الناس أن الحدثاة كانت حركة الحركات. يمكن تجزئة هذه الحركة الى اطوار ونظريات وتكتلات اجتماعية حدثت في اماكن وازمنة متعددة وما كان يشد تلك الاجزاء الى بعضها هو الاهتمام المشترك بالناحية الجمالية. كان قسم من الحركات مجموعات اجتماعية وكان القسم الاخر نظريات فكرية وجمالية تنتقل من قطر الى آخر، بينما ظل القسم الثالث مجاميع صغيرة من الافراد النشيطين. وغالباً ما كانت تلك الحركات تكون البعد السلوكي للحدثاة وتساعد على ابقاء صورة الحدثاة كقوة سياسية طليعية جديدة وحقيقية. أن المقالات اللاحقة لهذا القسم من الكتاب توثيقية تعنى بالحركات الاغزر انتاجاً والاكثر اهمية من الناحية النظرية كما تعنى باماكن نشأتها وازمنة هذه النشأة ونماذجها. تبدأ هذه المقالات بتغطية الحركات ذات الاتجاهات العالمية الاكثر انتشاراً، كالحركة الرمزية، ثم تنتقل لتغطي الحركات المحلية التي لا تنقصها الاهمية، كالدوامية. علينا ان نتذكر ان كثيراً من كتاب الحدثاة البارزين لم ينحازوا بصفة خاصة الى تلك الحركات، فقد كانوا يعملون حسب ما يمليه عليهم محيطهم

وافكارهم النابعة من ذلك المحيط، بينما كان شغل الكتاب الثانويين الشاغل العمل على خلق تلك الحركات فحققوا أخيراً الحركات والبيانات والمعارض.

أ - الحركات والمجلات والبيانات : «الحداثة» وريثة المذهب الطبيعي

مالكم برادبري و جيمس ماكفارلن

ان اية حركة في الفن - اية حركة - يمكن ان توقظ امة كاملة بسرعة مذهشة . فافكارها تنفذ الى الصحف اليومية والاسبوعية والمجلات الشهرية بسرعة لا يمكن تصورها الى ان تصل أخيراً الى المجلات الفصلية فتأخذ بازعاج الاكاديميين المتفوقين في مكاتبهم .

فورد مادوكس فورد، العودة الى الامس
(١٩٢٣)

- ١ -

«في الواقع انني، مثلك، لا اهتم بالكلمة المسماة «الطبيعية»، هذا ما قاله (اميل زولا) لـ (فلويس) الذي اعترض على زولا لاستعماله هذا المصطلح المبرمج . ثم يستمر (زولا) «مع ذلك فاني اكرر هذا المصطلح لان تعميم الاشياء شيء ضروري لكي تبدوللناس جديدة». هناك اختلاف - وهذا ما سنتطرق اليه - في عد الطبيعية المعقدة احدى حركات الحداثة . ومما لاشك فيه ان (زولا) كان يعمل بروح محدثة، وبخاصة عندما عبر عن قناعته بضرورة تسمية الاتجاه الذي اختطه وترويجه وفي تحديده ببرنامج وبيانات . وبالنسبة الى الحداثة كان الالتزام بمبدأ معين شيئاً جوهرياً، لا بل جانباً أساسياً من جوانب تماسكها

. تطورها. عندما اخذ (باوند)، ذلك الرجل العارف بتكتيكات السياسة الادبية، استعراض مدينة لندن في عام ١٩١٢ كان يشعر بالحاجة الملحة الى وجود حركة. لقد قام هو واصدقاؤه الذين كانوا يرتادون احد مقاهي (كنزكتن) بتنظيم حركة اسموها «بالتصويرية». كانت احدى صديقاته، هلدا دولتل، تكتب العبارة التالية تحت كل قصيدة من قصائدها: «هـ. د تصويرية». وكتب (باوند) البيانات واصبح مسؤولاً عن بعض صفحات المجلات من اجل دعم تلك الحركة وتعزيزها. كما اخذ يعرف الكتاب الاخرين، الذين كان المامهم بالحركة قليلاً، بمبادي الحركة التصويرية. كان يتصرف بالطريقة نفسها التي كان يتصرف بها (بادن باول)^(*) من اجل ضم الجميع تحت خيمته، كما يقول (وندام لويس). وكانت النتيجة ان تركزت اسس الحركة وتمخضت عن نتائج بعيدة المدى. كان (باوند) شبيهاً بـ (زولا) - اوبـ (تبار) و (بريتون) بعدئذ. فقد ادرك أنه لا يمكن للحركة الطليعية ان تعمل بصورة مثلى ولا يمكنها تحقيق اهدافها ما لم تتحول الى حملة وما لم يعمل اعضاؤها ككادر عمل موحد. اذا تصفحنا الكتاب المشير الذي كتبه (ريناتو بوكيولي) ووضع له عنوان «النظرية الطليعية» (١٩٦٨) سنجد لهذا الكاتب تعليقات مفيدة على دور الحركات الاجتماعية والسياسي الذي لم يكن يقل اهمية عن دورها الجمالي. ويرى (بوكيولي) أن احدى الخصائص المميزة للفنون الحديثة يمكن العثور عليها في البيئة واسلوب الحياة التي نبعت منه تلك الفنون، انه اسلوب الحياة الطليعي الذي يعيشه الفنان ويتحول فيه الى نوع من الفدائي الجمالي (واحياناً الى سياسي كذلك). فهو يكرس حياته على نوع من السلوك المميز ويشارك في التظاهرات الاجتماعية الصاخبة، كما انه يتعد عن كل التقاليد البرجوازية وكل مظاهر التماسك والتضامن الاجتماعي.^(١) ومن الطبيعي ان كثيراً من الكتاب المحدثين، وخصوصاً المميزين منهم، لم يسمحوا لانفسهم بان يستدرجوا الى ممارسة ذلك النشاط الطليعي والى ذلك الفعل الجماعي، وإن كان مبدؤهم يهدف الى تحويل الاشياء الى امور واهداف مطلقة تبنتها بعض الاحزاب وعلى الرغم من انهم لم ينضموا الى تلك الحركات الا انهم استطاعوا ان يفيدوا من انشطتها. من جهة اخرى، كان هناك، بطبيعة الحال،

* بادن باول (١٨٥٧ - ١٩٤١): مؤسس الكشافة في انكلترا - المترجم.

١ - ريتو بوكيولي، نظرية الحركة الطليعية، ترجمة جيرالد فترجيرالد (كيمبرج، ماسوشوستس، ١٩٦٨).

الكثير من العاملين في الحركات لم يسمحوا لانفسهم ان ينجروا الى تحويل الكتابة الى قضية تجريدية مطلقة او ان ينجروا الى الفردية الخطيرة. ان بعضاً من اهمية (تزارا) و (ماريانيتي) و (بريتون) يكمن في كونهم ظواهر اكثر من كونهم كتاباً، اي ان الفنون الحديثة لم تبدع، بل فعلت وشرعت وعرضت على الجماهير، كان ذلك دائماً احد ابعاد الحوافز على الحركة. الا ان موضوع الفعل الجذري بحد ذاته اصبح في بعض جوانبه الجمالية نظرية معادية للفن انها عملية تنكز لاهمية التعبير.

وبلغت هذه الفكرة الذروة في المستقبلية والدادائية والسريالية، واستمرت لتشمل المسرح ايضاً. وهكذا حلت الاحداث محل المجاميع الفنية. ان سلوك بعض المشاركين في هذا النمط من الفن هو بحد ذاته «فن كعمل عدائي» كما أسماه (مارينيتي). لقد تحولت الاجناس [الفنية] التقليدية الى احداث، الى صحف ثقافية آنية هدفها زيادة الوعي، او الى أنشطة جماعية لا تذكر اسماء القائمين بها. وهكذا اصبحت البيانات والحانات والاحداث والمعارض بيئات جديدة تطلبتها طبيعة الفن الحديث. كان العامل المشترك بين أنشطة الحركة هو الانسلاخ من الفرضيات والمفاهيم القائمة عن ماهية الفن والفنان الاجتماعية والجمالية.

لكن، بطبيعة الحال، كانت للحركة عدة اشكال وكانت ابعادها غير مقتصرة على الحدائث. كانت الحركات، بصفاتها مدارس او مجاميع من النظريات الجمالية، ضرورية للفنون وبخاصة الفنون المرئية. كانت جذور الحركات تمتد الى الرومانسية: بالنسبة الى المجاميع الطليعية ذات الميول المستقبلية. هناك الكثير من روحية الحركة الطليعية في «دفاع عن الشعر» لشلي (١٨٢١). يذكر (شلي) في هذا البحث أن الشعراء هم «مفسرون» الالهام العصي على الادراك، انهم المرآة التي تعكس ظلال المستقبل على الحاضر» وكانت المجموعات الفنية المتخصصة، التي خاصمت كل ما كان مقبولاً اجتماعياً مفترضة ان موقفها ذلك سيساعدها على الابداع، متأثرة بالتراث البوهيمي. ظهرت البوهيمية في باريس في الثلاثينات من القرن الماضي. ظهرت تلك الحركة في الاحياء الفقيرة من باريس واخذ مناصروها ينتجون اعمالاً فنية غير مقبولة لذلك فقد سمي فنهم بفن المرفوضين (refuses) كما يخبرنا (هنري مورجيه). ان عنوان كتاب (كازار كرانا) الموسوم «البوهيمية مقابل

البرجوازية» (١٩٦٤) يلخص جزءاً من جوانب اخلاق أصحاب الحركة^(٢) وأعرافهم ووضعهم السادي المرري. كان الفنان البوهيمي يشكو من فقره المدقع ومن عدم اعتراف الناس بعقريته ولذلك اخذ يدعي انه لم يكن للحاضر، بل للمستقبل، ولا بد لأعماله من ان تنهم في المستقبل وكان من واجبه اكتشاف اشكال جديدة في اللغة تمهد الطريق لفهم اعماله. ونتج عن ذلك ان البوهيمية لم تحصل على اي دعم من الخارج، فقد كان الدعم يأتيها من الداخل. كانت تنظم نفسها وتحكم على نفسها بنفسها، وكانت تسعى الى تثبيت سمعتها لكي تعترف بها الاجيال القادمة. وفي الوقت نفسه كانت تبني مؤسساتها الخاصة خارج نطاق الثقافة التقليدية. ستأتي الحداثة وستبني الكثير من هذه الخصائص البوهيمية.

لكن متى تتحول رغبة الحركات في ان تكون محدثة الى «حداثة»؟ لقد لمسنا سابقاً صعوبة تحديد مثل هذا التاريخ الذي كان بطبيعة الحال، مثار نزاع بين الحركات ذاتها. مع ذلك، ان جزءاً من الجواب يكمن في زخم الحركات ذاتها، يكمن في تصاعد مسيرة الحركات وما تخلفه من تراث ويكمن كذلك في نمو اسلوبها الذي «يقوم على تجاوز التقنية»^(٣) كما يقول (ولي سايفر). يكمن الجواب ايضاً في تعدد انماط الحركة، لذلك فاننا نجد الكثير من الاتجاهات التي تعتمد الفلسفة اساساً لها، تتشابه مع اتجاهات اخرى ذات اسس جمالية، او مع اخرى ذات اسس سلوكية. (يوجد مثل هذا المزيج في العلاقات الموجودة بين الطبيعية والرمزية وحركة الانحطاط). والاكثر من ذلك، يكمن الجواب في

٢ - كازار كرانا، البوهيمية مقابل البرجوازية - المجتمع والادباء الفرنسيون في القرن التاسع عشر (نيويورك ولندن، ١٩٦٤). ينظر ايضاً: هلموت كرويزر، البوهيمية (شتوتنكارت ١٩٦٨).

٣ - ولي سايفرر، من الروكوكية الى التكميلية في الفن والادب (نيويورك، ١٩٦٠). يفترض (سايفرر) في هذا الكتاب أن اسلوب فترة معينة يصل الى طور النضوج نتيجة لتراكم التقنيات التي تمتاز لتكون وسيلة متماسكة «تتناغم بعمق مع افكار ذلك العصر وعلومه». ومن هنا فهو يميز بين الأسلوب (Style) والأسلبة (Stylization) «لا تصبح التقنية اسلوباً حتى يمكن استعمالها في التعبير عن وجه نظر معاصرة في العالم. وكما كانت حال عصر النهضة في ايامه الاولى كانت فنون القرن التاسع عشر مجالاً لتنافس التقنيات في التعبير. لم تحصل على اسلوب معاصر ذي مصداقية الا في الحركة التكميلية التي لخصت التقنيات بينها، تلك التقنيات التي جاءت بها الحركة الانطباعية والحركة ما بعد الانطباعية وحركة الفن الحديث»، ص ٢٢ (بالارقام الرومانية).

نظريات بعض النظريات الجديدة في الوعي ، في العالم الداخلي والتعقيد التقني وفي تجريد الاشياء الملموسة . الا ان المحلل الثقافي عندما يستعرض القرن التاسع عشر باحثاً عن مكان بين تلك الاتجاهات لينطلق منه ، ينصح بتأمل الحركة الطبيعية والحركات التي تطورت منها وتجاوزتها . لقد كان الدور الذي قامت به الطبيعة اشبه ما يكون بدور «الغازي» . غالباً ما يقال ان الطبيعة انطلقت في الثمانينات واستمرت الى التسعينات من القرن الماضي وقد نتج عنها الكثير من البرامج الجديدة التي بدأت بالتطور.

- ٢ -

ربما نكون قادرين على استيعاب اضمحلال المذهب الطبيعي اذا ما قدمناه على صورة تشبيه . في رواية (مترلنك) الموسومة «الداخل» (١٨٩٤) نجد احد الرجال المسنين يتأمل بوجوم انتحار احدي الفتيات غرقاً : « تأخذه الحيرة ويسأل هذا السؤال لماذا؟ . لا احد يعرف . ماذا يستطيع اي انسان ان يعرف؟ . . . انك لا تستطيع ان تتفحص الروح كما تتفحص احدي الغرف» . هنا ، وفي هذه العبارة بالذات ، نجد طبيعة التحدي الجديد والتحديات التي شعر بها الكتاب الذين ارادوا دراسة الحركات التي تمخضت عن الطبيعة كالانطاعية والرمزية والسكلجية (Psychologism) (*) . هنا يكمن التواصل والتمزق . لقد استهوت الطبيعيين القضايا النفسية ، فقد كان لازاحتهم «الجدار الرابع» (دعنا نستعمل المصطلح الذي يستعمله الطبيعيون) الاثر في فتح افاق جديدة من العوالم الداخلية الذاتية ومن التوتر الاجتماعي الذي ادى الى تلك النزاعات الفظيعة التي شغلت بال القرن التاسع عشر: النزاع بين المطامح الفردية والالتزامات الاجتماعية ، الميل الشخصي الى التمرد على الالتزامات تجاه الاقارب ، التصادم بين التقاليد والمنافع الفردية . ووجد الكثير من الكتاب الذين عاشوا في نهاية القرن التاسع عشر ضالتهم في أجواء الانسان الداخلية هذه . هنا تبلورت تلك القوى الخارقة التي اخذت تمارس الضغوط على الفرد في القرن التاسع عشر ، قوى البيئة ، الوراثة ، الحقائق الاخلاقية الملحة والصارمة ، والاكراه الديني والسياسي . الا ان هذه الاهتمامات الجديدة التي شهد عليها (مترلنك) هي اهتمامات

* السكلجية : نظرية تستخدم المفاهيم السايكولوجية في تفسير الاحداث التاريخيه . . الخ - المترجم .

منصبه على نوع اخر من العوالم الداخلية . انها منصبة على الحياة الداخلية ، على الروح . اثار (پول بورجيه) ، مؤلف كتاب «مقالات في علم النفس المعاصر» (١٨٨٣-١٨٨٥) ، كثيراً من الآراء التي اثارها (وليم جيمس) في الاقطار الناطقة باللغة الانكليزية . يؤكد (بورجيه) أن «روحنا هي قصر الاساطير» . وكان هناك ايضاً (سترنبرك) الذي اصبح اهتمامه منصباً على ظاهرة «قتل الروح» او «قتل النفس» في الثمانينات من القرن الماضي . وقادته تلك الظاهرة الى اكتشاف ما اسماه بـ «اشعاع الروح واتساعها» . ويعتقد (پرزيبزفوسكي) ، الذي كان الناطق البليغ بلسان المنتمين الى حركة ما بعد الطبيعية في برلين ، ان مهمة الشاعر هي اظهار «الروح المجردة» . في عام ١٨٩٠ اخذ (كنت هامسن) يبحث معاصريه على الاهتمام بـ «المشاعر الجزئية» التي تميز «حياة الروح التي لم تدرك لا بل لم تفسر حتى يومنا هذا» .

ان كلمة «روح» باللغة الانكليزية لا تعطي الايحاءات نفسها التي تعطيها الكلمة عينها في اللغات الاوربية الاخرى كالفرنسية والالمانية فمعنى هذه الكلمة في الالمانية يتسع ليشمل حتى القضايا العقلية والعاطفية والعصبية . ولم تغب هذه النقطة عن (هنري جيمس) عندما صنف مسرحية «هيدا كابلر» [لابسن] في عام ١٨٩٢ على «انها بالاساس شيء يفترض فيه ان يكون غير درامي . انها صورة لحدث ، لا بل لحالة . انها صورة للطبيعة ، انها قصة الروح ، كما يسميها (پول بورجيه) ، انها صورة لحالة عصبية وروحية ، صورة لمزاج ، لصحة ، لغم ، ليأس» .^(٤) ومع ذلك ، إننا لا نستطيع عن طريق حواسنا الخمسة التقليدية ان نرى او نسمع او ندرك ابعاد معاني هذه الكلمة [الروح] العقلية والروحية والعصبية والذاتية . من جانب اخر ، تتضمن هذه الكلمة كثيراً من المعاني التي لا يدركها العقل . هناك تدفق وتغير غير متناه من الانتقالات الخفية التي تفوت المراقب الذي يدرك الامور بالحدس والبديهة ، كما ان هناك الواقع الذي لا يصور بموضوعية ، بل بذاتية ، انه حركة نشيطة للدماغ عرضه (هنري جيمس) في كتابه «مبادئ علم النفس» (١٨٩٠) وشبهه بـ «نهر اوتيار . ستتطرق الى هذا الموضوع مستقبلاً ودعنا نسميه تيار الافكار او تيار الشعور او تيار الحياة الذاتية» .^(٥) انه تيار لا يمكن التقاطه الا عبر فيض من تداعي الافكار . انه واقع يشبه داخل

٤ - هنري جيمس ، «بمناسبة ظهور مسرحية هيدا كابلر» ، ينورقيو ، حزيران ١٨٩١ .

٥ - وليام جيمس ، مبادئ علم النفس (نيويورك ، ١٨٩٠) ، الجزء الاول ، ص ٢٣٩ .

بيت لتربية النباتات الزجاجي ، كما هي الحال في «الدفيئات Hot-Houses» لمتريك . . .
كتب (هوفمانسثال) في عام ١٨٩٣ أن هناك شيئين محدثين بصورة طاعية : تحليل الذات
النفسي من جهة ، والهروب من جهة أخرى .

كانت مثل هذه الانواع من الحدس تؤكد حضورها في فنون التسعينات من القرن
الماضي . لقد كانت قضايا مركزية في روحية تلك الفترة . وغالباً ما كانت المشكلة في كيفية
تعريفها وتسميتها . شعر البعض أنها حولت الطبيعية الى قوة مستهلكة ، الى قضية ميكانيكية
ينقصها الخيال بدرجة رئيسة فهي معتمدة على المحاكاة المتأنية اكثر من اعتمادها على
الخيال المبدع وكانت النتيجة الطبيعية لذلك ان اخذ الادباء يعلنون ولاءهم للرمزية او
الانطباعية او الرومانسية الجديدة او حركة الانحطاط . وخلافاً لذلك نجد كتاباً آخرين اخذوا
يدركون ادراكاً واسعاً ما للاستلوع القديم على الاستلوع الجديد من دين واخذوا يبجلون
ايضاً شجاعة الادباء والفنانين الطليعيين واخلصهم وقد ظلت تلك الميزات مخفية ومتنكرة
لها في السابق بسبب جبن الاسلاف . كانوا يعتقدون بان ليس من النبيل ان نهمل تأثير
الحركة الطبيعية وبان ما كان جديداً جاء من تغير الطبيعة الفجائي وليس من اضمحلالها .
واخذ الكثير يفضل استعمال مصطلح «الطبيعية النفسية» (Psychic Naturalism) . هناك الكثير
من الامثلة التي تدل على ان الاشياء الجديدة كانت قضايا ملحقة بالطبيعة . وهذا ما نجده
عند (فريدرك مايكل فيلس) الذي صرخ بان «الطبيعية» كانت مصطلحاً محبباً وشاملاً حد أن
أحداً لم يتردد في تبنيه :

اخيراً كل واحد هو طبيعي . فالانسان الذي يحاول بكل همة ان يحاكي العالم
الخارجي بكل تفاصيله ويحاول ان يكون دقيقاً في الحفاظ على كل جوانب فوضي
الاشياء العرضية وغير المهمة والتي لا طائل تحتها ، هو طبيعي . الانسان الذي
يغوص في اعماق روحه هو طبيعي . . . كل شاعر جيد هو طبيعي بغض النظر عن
رومانسيته او مثاليته او رمزيته .^(٦)

٦ - فريدرك مايكل فيلس ، «المحدث» ، مقال منشور في مجلة مودرن رندشاو ، العدد ٤ ، ١٨٩١ ، ص ٧٩ وما بعدها .

ولكن ، اذا كانت هذه هي اسس الحداثة يكون في استطاعتنا ان نضيف ان فلسفة انتقاء تطور معاني الكلمات (Semantic eclecticism) لـ (فيلس) كانت تسير في التيار نفسه الذي سارت فيه الحركات المحدثه التي قامت في الفترة الواقعة بين اضمحلال المذهب الطبيعي في اوربا وحتى بروز الحركة التعبيرية . في هذه الفترة ، كما هي الحال بالنسبة الى الفترات الاخرى ، ينمو التجديد احياناً مما سبقه ، و احياناً يأتي التجديد ليحدد كل ما هو قديم . هنالك من القفزات ما جاء بلا حافز او محرض وهناك من التحولات الفجائية غير المرئية . ويبدو احياناً حتى قوانين التغير تتغير .

ان مدلولات المصطلحات تختلف من مكان الى آخر : فما تسميه برلين بـ (الرومانسية الجديدة Neo - Romonticism) تسميه فينا بـ (الانطباعية Impressionism) . وفي بعض الاماكن تعطي المصطلحات التالية معنى واحداً : الرمزية ، الرومانسية الجديدة ، الانطباعية وحركة الانحطاط . وفي اماكن اخرى يكون التمييز بين هذه المصطلحات ادق ، حيث يميز بين الرمزية والرومانسية الجديدة . يعتقد بعض بان مصطلح حركة الانحطاط هو مصطلح جدير بالازدراء والاحتقار ، في حين أن آخرين يعدونه مصطلحاً يعتز ويفتخر به لانه يدل على التحدي . هنا تكون الحركة الرمزية مرتبطة بالحركة الجمالية ، وهناك تكون الحركة الجمالية حركة غير معترف بها . واختصاراً ، لا تدل الاسماء دلالة نهائية وحاسمة على الاسلوب .

اذا اردنا ان نفهم حركات الحداثة (وكذلك الحركات النابعة من الحركة الطبيعية التي سيبحثها القسم التالي من الكتاب تفصيلاً) علينا ان نعرف بان كل واحدة منها تختلف عن الاخرى في نمط تكوينها . فبعضها (كحركة الانحطاط على سبيل المثال) خلاصة تجارب اجيال ، اما بعضها الاخر (كالتصويرية) فانه ينتمي الى بعض البرامج الجمالية المحددة او الى بعض النظريات . وكانت أنشطة بعض الحركات موجودة فعلاً ولم تسم الا في وقت متأخر (كما هي الحال بالنسبة الى الانطباعية الالمانية) .

اما الحركات الاخرى فقد سميت اولاً وجاءت برامجها بعدئذ . تتمتع بعض الحركات بوجود علاقة عامة بينها ، وهذه الحركات تتعش في كثير من الاماكن وتنتقل من شعب الى آخر (كالرمزية) ، وتحفظ احياناً بالاسم نفسه و احياناً تحمل اسماء مختلفة . وظلت

الحركات الأخرى (كالداوامية) حركات صغيرة ومحدودة الأثر. ونجد في بعض الأحوال، حركة واحدة معينة تتحدى إبداعات جيل أو قطر معين (كالمستقبلية الروسية والتعبيرية الألمانية)، بينما تكون تلك الحركة نفسها في أماكن أخرى جزءاً متماً لإبداعات تلك الأماكن. إذا نظرنا إلى كل تلك الحركات من قطراني آخر، لا نرى فيها نظاماً متشابكاً حسب، بل خليط مسعور أيضاً من الأشكال والأنشطة الفنية المعبر عنها بأساليب شتى. أنا نرى قنوات غريبة من التأثير ومن تغير المعنى كما أنا نلاحظ تقاليد ورموزاً مختلفة كالخرائط الموسومة وفقاً لمقاييس رسم مختلفة.

ولكن قد يكون من المفيد أن نحاول تنظيم الجوانب المختلفة لهذا الركام الهائل من الحركات وتمييزها أمامنا أولاً، تلك المصطلحات المجردة التي ترتبط بالانعطافات التاريخية الكبيرة للمدارك، والتي جاءت من الانتقال من الكلاسيكية إلى الرومانسية وعلى هذا المستوى تكون الكلاسيكية الجديدة للسنوات الأولى من القرن العشرين تابعة للرومانسية الجديدة، رومانسية التسعينات من القرن الماضي. لقد وجد مصطلح المثالية الجديدة (Neo-Idealism) حظوة عند الذين كانوا واعين أهمية المضامين الفلسفية. وقد استهوى مصطلح الطبيعية الجديدة (Neo-Naturalism) مدة طويلة من الزمن أدباء كثيرين من ضمنهم (سترنبرك). أخذ بعض الأدباء يستخدمون مصطلح الركوكو الجديد (Neo-Rococo) بديلاً (للبرهيمية). إلا أن المحاولات المعاصرة في التمييز غالباً ما تكون غير دقيقة، إذ تدور كلها في إطار الحداثة. وإذا ما نظرنا إلى الوراء نجد الأدباء قد فضلوا استخدام مصطلحات أخرى. إلا أن (ولي سايفر) فضل استخدام (التكعيبية) مستنداً إلى أنها أفضل المصطلحات قاضية في تغطية هذا الفيض من الحركات. إن لفظة الحداثة بحد ذاتها، وعلى هذا المستوى هي أفضل المصطلحات مع ذلك، وبعد استعراض هذه المصطلحات جميعاً، تأتي، وإن كان على نضق ضيق، تلك المفاهيم التي اشتقت أصلاً من التطورات الأسلوبية التي حدثت في مجالات الرسم ونفنون المرئية الأخرى وتشع بالإيحاءات الفنية الدقيقة، ونعني بها: الانضباعية والتعبيرية والسريالية والفوقية والمستقبلية والتكعيبية والفن الحديث (Art Nouveau) وما بعد الانضباعية وإن كان في المصطلحين الأخيرين من الشمول ما يبعدها عن الدقة. ثم أنت كم، ابتعدن عن الأساليب والحركات الأدبية واقتربنا من الأمور

السياسية والمواقف و «المدارس» والتكتلات يكون تصنيفها الامور اضيق واكثر تحديداً . فكلمة (Judendstil) الالمانية (التي غالباً ما تستعمل ، وان كان استعمالاً غير دقيق تماماً ، مقابلاً للمصطلح الفرنسي Art Nouveau الذي يعني الفن الحديث) تستعمل احياناً كمصطلح فضفاض شامل يغطي طوراً كاملاً من النشاط الادبي والفني . ولكن على الرغم من التشابه الحاصل بين الاسماء الا ان اسماء مثل Junges Osterreich (النمسا الشابة) و Jung estudeuch laud Unga Sverige (المانيا الشابة) ، هي اسماء تؤدي معاني مختلفة وليس هناك من رابط يربط بعضها ببعض سوى الشباب والحماسة والسخط . [كانت هناك محاولة يعوزها الحماس قام بها اعضاء مجموعة (Juga Sverige) ارادوا عن طريقها تأسيس حركة اسمها «فرنسا الشابة (Young Franc)» الا ان تلك المحاولة فشلت فشلاً ذريعاً بسبب وجود اعداد كبيرة من الحركات (بالاسم نفسه) . اما مضامين بعض التعابير مثل «نهاية القرن Fin de siecle» او «عقبة القرن الجديد Jahrhundertwende» فان كل مضمون يختلف عن الاخر، اضافة الى التواريخ التي تمثلها . ونجد لشيء نفسه في الروابط بين الكتابات الانكليزية في التسعينات من القرن الماضي والكتابات في السويد في الفترة نفسها فقد كانت روابط واهية . يبدو ان التشابه في الاسماء لا يعني التشابه في المضمون ، فلكل اسم خصوصيته واجواؤه الخاصة . لا نستطيع ان نفهم مضامين اي مصطلح ما لم نفهم المضامين الوطنية والاقليمية التي تحدده . ان مصطلحات مثل «الفترة الجميلة La belle epoque» و «الوقت الاساسي die Grunderzeit» و «الشفق الكلني Celtic Twilight» و «الجورجيون Georgians» وهي مصطلحات محلية لا يمكن تعميمها . عندما نذكر «نادي الشعراء Rhymers Club» او «مقهى كريندستيدل Cafe Griensteidl» او «الى الاسود Zum Schwarzen» نتذكر مجموعات مميزة من الناس ذوي اهداف محددة وموضوعات حديث مشتركة ومع ذلك ، فان العنوان العريض لاية حركة يتضمن اشياء كثيرة ابتداءً بالاسباب الفنية الواسعة وانتهاءً بالمجموعات الصغيرة .

لهذا السبب يكون من المفيد والضروري ان نحاول دمج كل هذه الحقب والحركات والعناوين والافعال ووضعها على المخطط الاوربي الشامل ، ويتوجب اتخاذ الحقيقة الكبيرة . هناك ميزة واضحة لعصر الحداثة الا وهي تصاعد التشابك الفكري بين الاسم والشيء لم يكن له مثيل سابقاً . الا ان المصطلحات تدخل احياناً بعض البلدان قبل الفلسفات

والتقنيات التي تتضمنها تلك المصطلحات . وخير مثال على ذلك النقطة التي بدأنا بها هذا البحث وهي « انهيار المذهب الطبيعي » نفسه . فلم يحدث ذلك ، التغيير بصور متماثلة حتى في الاقطار التي اصبحت فيها الطبيعية حركة بارزة تحت على التغيير ، والحق يمكننا ، حتى داخل قطر معين واحد ، اوفي وسط يتكلم لغة واحدة ان نلاحظ ان الطبيعية اثرت بصور متفاوتة في الاجناس الادبية المختلفة كالرواية والمسرحية والشعر الغنائي . اذا قارنا المانيا بفرنسا واسكندنافيا وروسيا نجدها قد تخلفت عن ركب التأثير بالحركة الطبيعية ، وينطبق هذا على أميركا ايضاً . كتب الناقد الدنماركي (جورج براندن) رسالة وجهها الى (ارنوهولز) و (جوهانز شلاف) ، اللذين كانا عليمين بارزين من اعلام الطبيعية الالمانية ، يقول فيها « انني كمراقب خارجي استغرب من ان الطبيعية اخذت تفرض حضورها الان بشدة على المانيا ، في الوقت الذي تكون فيه الطبيعية في فرنسا واسكندنافيا قد استبدلت بحركات اخرى » . ما يلفت النظر في الوقت نفسه ، هو ان ذلك الاضطراب الذي جاء نتيجة لفترة الانتقال كان اضطراباً عالمياً ذا اثر كبير وربما كان ذلك الاثر اكبر من الاثر الذي تركته الحركة الطبيعية . وفي الوقت نفسه اخذت القوى الاخرى تتلاشى : الرومانسية والواقعية والوضعية (Positivism) والقوى الثقافية الاخرى . واخذ الادباء ، في تلك الفترة الانتقالية ، يفتشون جادين عن فنون جديدة . انتعش في ذلك الجو التبادل الثقافي بين الامم واخذ كل شعب يستعير من الشعب الاخر ما كان يحتاج اليه . وقد نشطت حركة الترجمة كماً وتحسنت نوعاً ، وخير مثال على ذلك اعمال (ابسن) التي طبعت ومثلت بلغات متعددة في التسعينات من القرن الماضي . وشرع جمهور المسرح ، في كثير من العواصم الاوربية ، يتعرف الى اخر اعمال الكتاب المسرحية واخذ اصحاب دور النشر ينشرون اعمال الكتاب الاجانب ، ومن هنا اخذت سمعة الكتاب الاوربيين تنتشر انتشاراً مميزاً . اصبحت العقول المبدعة تتطلع الى « الهجرة الثقافية Cultural Emigration » ، واصبح امراً مألوفاً لتلك العقول ان تقيم خارج بلدانها الاصلية ، ولم تأت تلك الاقامة بمعنى النفي او الاغتراب دائماً . كانت باريس تمثل نقطة الجذب للفنانين والادباء . وتمخضت هذه الظاهرة عن عدة نتائج منها ذلك التزاوج الذي حصل بين افكار الشعوب الاوربية المختلفة وافكار الشعوب الاميركية ، بالاضافة الى ذلك التزاوج الذي حصل بين اداب تلك الامم وموسيقاها ورسومها ونحتها والذي لم يكن قد حدث لتلك

الشمولية من قبل .

على العموم ، اخذت تلك الحركات المختلفة تبعد عن الجوانب الرومانسية للحركة الرمزية والاتجاه صوب الصور والاشكال الكلاسيكية التي تتميز بالموضوعية والميكانيكية والصرامة ، وعن القضايا الجمالية والاتجاه صوب تصوير الاوضاع المتأزمة تصويراً فنياً ، وتبتعد عن التكامل الفني وتبهر بالواقع المتردي وتصوره . كانت تبريرات تلك الحركات متشابهة : فقدان الايمان بالواقع الملموس ، في « الكلمة » وفي اللغة السائدة ، والانبهار باللاوعي ، الاهتمام بضغوط البيئة الصناعية وتزايد واثار التغيير ، الرغبة في اكتشاف بناء فني مهم من فوضى الحياة . كانت هناك ايضاً اختلافات جوهرية بين تلك الحركات قادت الى قضايا سياسية مختلفة (كما هي حال السريالية والمستقبلية) ، والى اجراءات فنية مختلفة والى وجهات نظر متباينة في أهمية الفن واحتمالات ديمومته . ومع ذلك ، يبقى التشابه بين تلك الحركات لافتاً للنظر ، وبخاصة اذا نظرنا ليس الى التبريرات انما الى الفن نفسه : الى الاهتمام المتزايد بالتجريد ، بتحطيم الاطر التقليدية العامة ، بالاشكال الواقعية ، بقتل اللغة ، بالاشكال التصويرية والرمزية الجديدة وياهتمامها ببعض الموضوعات المعنية مثل الماكينة والمدينة الحديثة . تكون هذه النقطة الاخيرة قاسم الأساليب الفنية المشترك لتلك الحركات . وفي الوقت عينه ، عندما نجد تلك الحركات تتعامل مع قضايا واحدة مثل الاهتمام بالحيز (في الرسم) وبمبدأ تجريد اللغة وبتيار الشعور (في الرواية) او بالشعر الحر وبالفن التلصقي (Collage) ، فهذا لا يعني ان الحركات متشابهة بعضها مع بعض وعلى الرغم من ذلك التشابه تبقى الحركات مختلفة . لم تنم تلك الحركات نمواً ديكارتيكياً لتتحد مع بعضها ، ان كان بعضها يمتلك بعض الخصائص الموجودة في بعضها الاخر ، كما هي حال التعبيرية التي تلتقي احياناً مع الدادائية والسريالية . وعليه فان فهمنا لحركة واحدة لا يساعدنا دائماً على فهم الحركات الاخرى

« كان للحدث ، شأنها شأن الحركات الاخرى ، اتجاهاتها السياسية والثقافية والجمالية ، شأنها شأن الحركات العربية في العشرينيات » (د. عبد الحليم عبد الله ، ص ١٠٠)

وكان لها اجواؤها النفسية والثقافية والشكلية . وكانت الحركات مثلها مثل الطوائف الدينية والسياسية ، تميل الى الانقسام والى تعدد التسميات . وهكذا اخذت الحركات تستجمع المؤيدين وتقيم المعارض للجماهير . وعندما ندرس تاريخ الحداثة يتوجب علينا ان نتذكر البيانات التي اصدرتها والمجلات التي رعتها ونشرتها . لقد اكدت حركات كثيرة حضورها عن طريق هذا النوع من الوثائق . إن بيانات (مارينيتي) ، على سبيل المثال ، وثائق رائعة بحد ذاتها . وينطبق الشيء نفسه على مجلة «بلاست» ذات الغلاف الاحمر الداكن التي اصدرها (وندام لويس) وكانت لسان حال الحركة الدوامية . فهذه المجلة هي بيان (مانيفيستو) بحد ذاته .

أما (تزارا) و(بريتون) والآخرين الذين كان هدفهم الاعلان عن «ثورة الكلمة The Revol-ution of the words» فقد كان بيانهم هو الفن الذي ابدعوه وعرضوه . ولذلك كانت المجلات امتداداً للبيانات او بالاحرى وجهها الاخر . لقد انتشرت الحداثة انتشاراً واسعاً عن طريق تلك المجلات وكسبت العديد من الانصار ، كما حدث لرواية (يوليسيس) التي عرفها الناس اولاً عن طريق مجلة «لتل رفيو» . واخذت الصحف تحل تدريجياً محل المجلات في نشر الاعمال المحلية لبعض الحركات وشرعت بعد ذلك في نشر القضايا الثقافية الكبيرة . وكان لتلك الصحف قراؤها المميزون على الرغم من محدودية عددهم . لقد اخذت تلك الصحف تميل الى التخصص وتحسنت نوعية نشراتها واخذت تجمع شمل الفنون . وجدت المواهب الجديدة في تلك الصحف . ففي نهاية القرن التاسع عشر اصبحت تلك المجلات والصحف جزءاً لا يتجزأ من المشهد الادبي . ان هذه الوسائل الاعلامية ، كما رأينا في المقالات الاولى من هذا الكتاب هي المؤشر على مستوى النشاط التجريبي الثقافي لامة من الامم .

فمثلما نستطيع تصنيف الحركات ولوتقريباً ، الى انواع ونماذج ، نستطيع ايضاً ان نفعل الشيء عينه في المجلات . لقد اشتهرت بعض المجلات شهرة خاصة بخلق البيئة الجمالية الشاملة التي تشابكت فيها الكتابة والفنون المرئية لتخلق موقفاً فنياً مميزاً . ففي هولندا نجد مجلة «فان نواين ستراكس» (١٨٩٢) وفي انكلترا «يلوبوك» (١٨٩٤) وفي المانيا «بان» (١٨٩٥) وفي النمسا «ديرساكرم» (١٨٩٨) وقد أدت كل هذه المجلات هذه الوظيفة

الاسلوبية المهمة . اما المجلات الاخرى فكانت مجلات تروج للاتجاهات او الحركات الفنية ، مثل مجلة «دادا» التي كان يصدرها (تزارا) ، او مجلة «لترچير» التي شارك في تحريرها (لويس اراكون) و(فيليب سوپو) و(اندريه بريتون) . كان هناك الكثير من امثال هذه المجلات في عموم الاقطار الغربية وبخاصة فرنسا والولايات المتحدة . وراجت تلك المجلات بسبب ترويجها فكرة الكتابة التجريبية . وكانت اسماء بعض المجلات توحى بالشجاعة مثل مجلة «ترانس اتلانتيك رڤيو»^(*) وكانت بعض الاسماء توحى بالتحدي والعنف كمجلة «دي اكشن»^(*) او «ديرشتورم»^(*) . لم تكن تلك المجلات جميعها مرتبطة بحركة واحدة فقد كان بعضها مرتبطاً بعدة حركات في آن واحد ، او كانت منتمة الى الادب التجريبي عامة . كانت مجلتا «ايكوست» و«پويتري» تحملان لواء الحركة التصويرية بسبب حضور (پاوند) ومساهماته فيهما . الا ان المجلتين لم تتقاعسا عن نشر النتائج المنتمة الى حركات الحداث الاخرى ولم يكن ذلك يختلف عن حال المجلات التي كانت تصدر باللغة الانكليزية في باريس في العشرينات من هذا القرن كانت تلك المجلات وبدرجات متفاوتة ، مراكز لتبادل وتصفية الافكار المرتبطة بالحركة الجمالية . وفي الحقيقة اصبحت تلك المجلات الصغيرة مراكز رئيسة لارساء قواعد الذوق الجديد ، وكان لها دورها في ترسيخ سمعة الكتاب الجدد . فقد نشرت تلك المجلات حوالي ٨٠٪ من «نتائج اهم الشعراء والروائيين والنقاد التي نشرت بعد عام ١٩١٢»^(٧) كما يقول (فريدرك هوفمان) و(چارلس الن) و(كارولين الرچ) في كتابهم المشترك «المجلة الصغيرة» الذي يستعرض مغامرات الصحف الانكليزية والاميركية . ويمرور الزمن ازداد عدد المجلات التي كانت تعني بالحداث مثل «كرايتيرين» و«ذي دايل» و«دي نوي رندشاو» و«لانوڤيل رڤيو فرانسيس» ، تلك المجلات التي حظت بالشيء الكثير من الاحترام وخلقت جيلاً من الكتاب التجريبيين . من المهم ان نلاحظ ان هذا التطور يشير الى ان الحداث اخذت تتمتع

* معنى العنوان : «المجلة عابرة القارات» - المترجم .

* * الفعل .

* * * العاصفة .

٧ - ف . ج . هوفمان ، سي . ألن وسي . ف . الرچ ، المجلة الصغيرة : تاريخ وبيليوغرافيا ، (برنستون ، ١٩٤٧) ص ١ .

بقسط كبير من قبول القراء، واخذ سوقها النقدي الأدبي والتجاري بالرواج .
هنا يكمن نجاح تلك الحركات - وربما فشلها ايضاً . فالجديد الذي جاءت به تلك
الحركات لم يكن أصيلاً ، بل مستورد من الخارج ، ثم ان ابداعاتها اصبحت في حوزة اناس
لم يجيدوا لا الحفاظ عليها ولا تطويرها . ويمكننا القول ان الحركة التجريبية بدأت على
العموم في جو من الاهمال الظاهري ثم اخذت بعدئذ تشق طريقها بصعوبة لترسيخ
ممارساتها وتقاليدها ولتؤكد اهميتها المميزة في تلك الازمنة . في العشرينات من هذا القرن
انتصرت التجريبية في كثير من المغارك التي خاضتها . واصبح الكثير من الناس من المعترفين
بها . واذا استثنينا السريالية نجد أن كثيراً من الانبهار الذي رافق تلك الحركة التجريبية قد
ولى ، نقول هذا مع اننا نعلم ان كثيراً من المجاميع ذات الميول والاتجاهات نفسها قد ظهرت
الى الوجود . نجد الان ان الاعمال الكبيرة التي انجزت وكانت خصيلة كل تلك الجهود
اصبحت اعمالاً لا تنقصها الاهمية ، كما نلاحظ ان الكثير من الاعمال الجديدة بدأت
بالظهور بسبب مخزون الحركة الظليعية والاحتياطي من اتجايزات ومناقشات . وهنا نستطيع
ان نلاحظ ان الحداثة تجاوزت تلك الاتجاهات التي كان يدنها ايجاد صيغ وفرضيات
جديدة . فاعمال مثل (يوليسيس) و (الارض اليناب) و (مراثي دنيو) هي اعمال من نتاج
الخيال المعاصر ، اعمال لا يمكننا ان نصنعها في دائرة اية حركة من الحركات . علينا ان ننظر
الى الاصطدامات والتمازج الذي جرى بين الحركات لكي نفهم الكيفية التي ولدت فيها
تلك الاعمال . واخيراً علينا ان ندرك ان الحداثة كانت قضية اكبر من الحركات التي تفرعت
منها ، ومن المجالات والبيانات ، وانها اقرب الى كونها اسلوباً جديداً شاملاً .

ب - الرمزية والانحطاطية والانطباعية

كلايف سكوت

كانت الفترة الأخيرة من القرن التاسع عشر سخية في اعطاء المسميات الى حركاتها الأدبية ، وقد ساعد ذلك على تأكيد الفروقات بين تلك الحركات . اننا نلاحظ الآن بما هو اكثر وضوحاً وتشابهاً كبيراً بين تلك الحركات ، ونلاحظ ايضاً ان الفروقات بينها هي قضايا جاءت من اجل التوضيح بالاساس . وفي الوقت نفسه ، نلاحظ ان ميل الحركات الى التشابك مع بعضها والى انتهاكها حدود الفنون والحواس ترافق مع محاولات الفنون تطوير صفاتها الخاصة بها والمميزة لها . اصبح الشعر بالنسبة الى بعضهم اكثر نقاء واصبح الرسم اقرب ما يكون الى بناء ذي بعدين : الخطوط والالوان . ومن بين تلك الاسماء تبرز امامنا ثلاثة : الرمزية والانطباعية والانحطاطية . لا يستطيع احد ان ينكر اهمية هذه الحركات لقرننا الحالي : لقد تركت تلك الحركات نقاشاً طويلاً في أئمتنا سبقت الاخرى ، فالذين يقدرون في الحداثة سعيها وراء التجربة الخام ، لا بل حتى وراء البدائية (Primitivism) وينظرون الى الانطباعية كقاسم مشترك بين الحركات التي كانت سائدة في نهاية القرن الماضي ، هؤلاء قد يؤيدون (هوسر) الذي يعد الانطباعية في كتابه الموسوم «التاريخ الاجتماعي للفن» ، «اخر اسلوب اوربي فعال بصورة عامة» .

اما الاخرون الذين يقدرون في الادب المحدث تحرير النص والكلمة هؤلاء ربما يشيرون الى الرمزية كمصدر للأعمال النهائية التي تعيش بسبب الخصائص المتعددة للغة ، هؤلاء ربما يؤيدون (ادمند ولسن) الذي وجد ، في كتابه الموسوم «قلعة اكسل» - ان اساس الادب المعاصر تكمن في «تطور الرمزية وفي انصهارها بالطبيعة أو صراعها معها» .

تتضمن الرمزية في اعماقها انتقالاً من الامور الرومانسية الى الامور الجمالية المعاصرة . ولكي نفهم الرمزية لابد لنا ، أولاً من ان نفهم ستيفان مالارميه (١٨٤٢ - ١٨٩٨) . ومع ذلك ، يبقى پول فاليري (١٨٧١ - ١٩٤٥) ، وهو الوريث «المباشر» لمالارميه ، اول من اشار بوضوح الى ذلك الانتقال داخل الحركة الرمزية الذي بنيت عليه اكثر جمالياتها : ظل الصوت الانساني ، مدة طويلة جداً ، اساساً وشرطاً لكل الاداب . . . وقد جاء اليوم الذي اصبح فيه القارئ قادراً على القراءة بعينه فقط دونما حاجة الى هجاء الكلمات بصوت عال او دونما حاجة الى سماع صوت الكلمات . بسبب ذلك تغير الادب كلياً . لقد حدث ذلك التطور بسبب الانتقال مما هو منطوق ومسموع الى ما يطوف فوق السطح ، من الايقاع المتسلسل الى المعنى الذي تفرضه اللحظة الانية ، مما كان يحبه ويطلبه المستمعون الى ما كانت تحبه وتطلبه العين النهمة والحرّة في قراءة ما هو مكتوب على الصفحات .^(١)

تحيا القصيدة الرمزية ليس بسبب الصوت الذي ينفحها الحياة ، بل بسبب تلك العين المتنقلة التي تجول يمينا وشمالاً لالتهام ما مكتوب على الصفحات آنياً . ان غياب ما اسماه (مالارميه) في كتابه «ازمة الشعر» بـ «اتجاه العبارة الشخصي المتحمس» مهد الطريق لظهور فن يدين بالفضل الكبير الى الاشكال وليس الى المشاعر . ان الشكل يضاعف المعنى ويحول القصيدة الى مجموعة من التعابير الموحدة الشاملة .

ان طريقة (مالارميه) في تركيب الجمل لهي من الغرابة بمكان . فجملته لا تتضمن فكرة مركزية واحدة ، بل تقوم على تحدي قواعد النحو ، ثم ان جملته تتضمن مجموعة من الاسماء الغريبة والشاذة :^(٢)

«شعلة الشهرة ، رغبة دم ، ذهب ، عاصفة» «ليل ، يأس ، واحجار كريمة» .
يعدد (جان مورا) في «بيان الحركة الرمزية» بعضاً من الخصائص الاسلوبية في اللغة

١ - فاليري ، «الادب» مقال منشور في مجلة تل كيل

٢ - مالارميه «وهو متصر» ، «همه الوحيد السفر» .

الرمزية مثل^٣:

كلمات نقية . . . حشومهم ، حذف غامض ، الانتقال من تركيب نحوي معين الى تركيب اخر ضمن جملة واحدة (anacoluthou) ، الجرأة المتطرفة .

ان ما نسميه عادة بالشعر الغنائي (Lyric Poetry) هو بالضرورة شعرايجازي او حذفي (elliptical) لان مهمته اتباع اقصر الطرق لتسجيل الهموم الفكرية والوجدانية . ان البيت الشعري الوجداني لا يستطيع ان يكبح نفسه ، انه في تطلع دائم الى معنى لا يستطيع التعبير عنه . ويستعمل الشاعر التوقف المؤقت في نهاية الشطر لكي يحس بانه انجز بعضاً مما يطمح في انجازه . وعلى العموم ان التوقف المؤقت في الشعر الرومانسي مليء بالمضامين ، ومن هنا فان علامات الترقيم البلاغية (rhetorical punctuation) في شطر معين تحول الى صمت ناطق ، الى اصداء التعجب ، الى نهاية اليأس ، الى صمت السؤال المحير . وبصورة ادق ، ان التوقيفات المؤقتة (Pauses) والفراغات في نهاية اشطر قصائد (مالارميه) مليئة بالتمارين العقلية . هنا تأخذ المعاني التي يحملها الشطر بالتجمع والتصادم لتندمج بعثد في بعضها . عندما يستعمل (مالارميه) علامات الترقيم البلاغية التقليدية فانه غالباً ما يفرغها من قوتها البلاغية . فعلامات التعجب ، على سبيل المثال ، هي احياناً وسيلة من وسائل احاطة الكلمة بهالة من الاهتمام : (أنستاس ! ورده الليزا) ، و احياناً تستعمل للفت الانظار الى المظهر الخارجي لمعنى الكلمة : (استعارة ! دوارا) ، او الى انتقاد فكرة معينة : (قبلة ساذجة وكثيية جداً!).

لم يكن (مالارميه) وجلاً من المغالاة في تقدير المسؤولية الشعرية التي يمكن ان يأتي بها الفراغ [في الابيات الشعرية]:^(٤) «ان أساس القصيدة الفكرية يمكن ان يخفي نفسه ، الا انه يظهر بفاعلية في الفراغ الذي يفصل المقاطع الشعرية عن بعضها وفي بياض الصفحة : انه صمت مفعم بالمعنى لا يقل روعة عن الابيات الشعرية نفسها» . الفراغ مشحون بالمعنى : «ان التفكير هو الكتابة دونما متممات (accessories) وهمسات ، انه الكتابة بالكلمة الخالدة والمفهومة ضمناً ، هذا ما يقوله في كتابه «ازمة الشعر» ومع ذلك ، لم يستطع

٣ - موريا ، «البيان الرمزي» مقال منشور في مجلة فيكارو الادبية ، ١٨ ايلول ١٨٨٦ .

٤ - مالارميه ، «هو» .

الرمزيون العثور على اللغة «السامية» التي ظلوا يفتشون عنها من دون كلل او ملل . لذلك كان (مالارميه) مهتماً باستعمال اللغة غير الكاملة بطريقة تعطي الفراغ معنى . من هنا جاءت اهمية الايحاء الجمالي ، ومن هنا ايضاً اخذ الشعري يقرب من تلك اللغة «السامية» وعلى الرغم من احترامه الكلمة ، الا ان (مالارميه) اصر على عد الشطر بمثابة الوحدة الاساسية في العمل الشعري لان وحدة العروض فيه مدعومة من الصفحة البيضاء التي تغطيه وتقوم مقام المقابل له . ان الشطر «يعوض عن عيوب اللغة» (ازمة الشعر) . وبالنسبة الى مالارميه تكون الكتابة عملية محددة وغالباً ما يأتي الشكل ليفوقها . وتحاول اللغة التعريف والتحليل ، اما الشكل والفراغ الذي تنتجهما اللغة فيأتیان من اجل الصهر والتوحيد ثانية . وتصبح كتابة الشعر وسيلة لتنشيط ما هو غير ظاهر ومخفي .

تتكون القصيدة من الكلمة المكتوبة والكلمة المحوّة ويتكون الرمز من الموضوع والفكرة ، من الحضور والغياب .

ان قصائد (مالارميه) هي عمليات انكار لوجود الاشياء . في هذه القصائد يبطل مفعول ما هو مؤكد ويصبح سريع الزوال من حيث الدلالات . ومن هذا الانكار يأتي الغياب الذي لا يمكن انكاره ، وهذا الغياب هو الرمز الذي لا يمكن لأي شيء اخر ان يحل محله^(٥) :

ان استحضار الموضوع المنكر الذي يتم بمساعدة الكلمات غير المباشرة والمفعمة بالتلميحات والتي دائماً ما تكون صامتة ، ان هذا الموضوع هو اقرب ما يكون الى الفعل الخلاق .^٤

وهكذا تظهر عبارة «وردة في الظلال» في نهاية «تبزّع من المذيلة» لان المزهرية فارغة . . اذن ، فالذي يميز الرمز من الاستعارة هو ان للاستعارة حضوراً موضعياً داخل القصيدة ، بينما يغطي الرمز القصيدة كلها ، اي انه كالعنوان بالنسبة الى القصيدة . . وفي الحقيقة ان ظهور الرمز عادة ما يتزامن مع اكتشاف القصيدة موضوعها . وهكذا فالرمز ، سواء أكان شيئاً ام شخصاً ، يكون المناسبة الصامتة للقصيدة وكذلك نهايتها ، انه ذوابعاد كافية لاحتضان الافكار التي تولدها القصيدة حسب مقتضى المناسبة ، وهذا ما نجده في قصائد مثل «هل ان كل زهو الليالي يدخن» و «اليوم الجميل الباكز المفعم بالحياة» و «الهم الوحيد للسفر» .

ان الرمز هو ثمرة «الجوانب الثلاثة»^(٦) التي تنمو من استعارات القصيدة . ان تحويل الموضوع البسيط الى موضوع رمزي غالباً ما يظهر على شكل تغيير الاسم العام (Common noun) الى اسم علم (Proper noun) ، وهذا ما نلاحظه في قصيدة (مالارميه) المهداة الى (كوتيه) :

السيد الذي هدأ بعينه العميقتين

قلق جنة عدن المحيطة به .

إن رجفة صوته فقط

تحي الزهر والزنبق

في هذه القصيدة نفسها حول الشاعر كلمة «بجعة» الى اسم علم . وهذا لا يعني ان البجعة اصبحت تجسيدا للشاعر ، وانما اصبحت نموذجاً توضيحياً . وبهذه الطريقة تأتي خاصية الشطر الشعري «الخارقة» اي عن طريق تحويل الكلمات العامة الى اسماء اعلام بعد ان يكتب الحرف الاول منها بحرف كبير ، «الحرف الكبير المقدس» . وبهذه الطريقة ايضاً تستطيع الكلمة تجاوز معناها الشائع .

ترجع بعض مصادر هذا المنحى الجمالي الى مذهب (بودلير) المعروف بـ «ما بعد الطبيعية» الذي هو حالة من الادراك الحسي القائم على تكثيف وجود الاشياء وارجاع هوياتها اليها بصورة مبالغ بها . ويرافق هذه الحالة توسيع بعدي الزمان والمكان ، هذا التوسيع الذي يسمح للاشياء بتخطي حدودها ، كما يسمح لها بترديد الاصدااء والرنين ، وبذلك تكون قد وسعت من قدرة الشاعر على تطويق العالم روحياً . ويشمل هذا التوسع ايضاً القدرة على الاحساس المتأنيبة من التوافق . ان هذه الحالة وحدها قادرة على اعطاء الشاعر التحسس المباشر باعماق الحياة :

في بعض الحالات الروحية الخارقة يمكنك ان تشاهد شيئاً مبتدلاً جداً ، الا انه قادر على ان يكشف اعماق الحياة . ويصبح ذلك الشيء رمزاً لتلك الاعماق .^(٧)

٦ - وصف (مالارميه) ، في كتابه «ازمة الشعر» ، من صنع الاستعارة قائلاً «انها اقامة علاقة دقيقة بين الصور . ويظهر من تلك العلاقة بعد ثالث براق وسهل الاستيعاب والتكهن» .

٧ - بودلير ، صواريح ، ١١

لازمت الحذلقة (Preciosity) الحركة الرمزية ملازمة وثيقة . نعني بالحذلقة ذلك الابتكار المتأتي من المبالغة في تدقيق التفاصيل ولم تكن الحذلقة بالنسبة الى الرمزية نزوة فكرية عابرة . ولم يشكك (فاليري) بقيمتها المركزية في جماليات الحركة الرمزية : « انكم تهموننا بالحذلقة؟ لكن الشر خلاف الحذلقة » . يمكننا ايضاً ان نعني بالحذلقة التأنق اللفظي هذا اذا اتفقنا على ان التأنق اللفظي هو « قبل كل شيء تلك الحاجة الملحة الى خلق شيء اصيل شرط ان لا يتجاوز ذلك الشيء الاصيل حدود اللياقة الاجتماعية » ، كما يقول (بودلين) في مقالته الموسومة « المتأنق » .

ان الصورة الشعرية المتخذة هي صورة تمتاز باللباقة والسخط ، وهذا يبين أن الخيال يمكن ان يخلق عالياً ليس عندما يحرر نفسه من التقاليد بل عندما يكتشف أن التقاليد هي بحد ذاتها قوى محررة . قد يكون الاقتصاد في استعمال القوافي الذي ولع به الشعراء الرمزيون احدى الظواهر المقنعة لهذه الحقيقة . ويمكن ان تكون القافية التي تؤثر تأثيراً سلبياً في المعنى من اغنى القوافي واكملها . ان صناعة الشعر تقترب من فكرة (پاوند) عن (اللاكوبيا) التي تعني « رقصة الفكر بين الكلمات » . وهكذا تصبح القصيدة تعني تغيير ما هو اعتباطي الى ضروري وقد أعجب هذا التعريف (فاليري) كثيراً .

طبق (پاوند) مصطلح (لاكوبيا) على اعمال لافورك (١٨٦٠ - ١٨٨٧) . انه يظهر بدقة في بناء القصيدة ، كما نلاحظ ذلك في شعر (لافورك) الحر الذي يتجنب الصرامة التي تفرضها الاشكال المنظمة على الموضوع . اما في الشعر الرمزي فيكون واجب الصورة المتخذة والقافية المحدودة مختلف عما ناقشناه آنفاً . واذا آمنا براء (دوهامل) و (فلدراك) التي اورداها في كتابهما « ملاحظات في التقنية الشعرية » (١٩١٠) ، الذي كان (پاوند) يستشهد به دائماً ، فان واجب القافية في الشعر الحر هو « اعطاء نهاية حقيقية الى خليط من الافكار » وكذلك « اطلاق النكات الصغيرة الممتعة » . اكد بعض الشعراء ، مثل (لافورك) و (اليوت) ، الحرية في استعمال العدد المحدود من القوافي ، الا انهم لم يمنحوا تلك القوافي النفس الشعري الذي منحه لها (مالارميه) و (فاليري) . لقد كانوا قادرين على فعل ذلك بسبب تشرذم الشعر الحر وعدم استمراره . كانت قوافيهم تسير سيراً عقلاً ، الا ان تلك العقلانية

كانت بلا مبرر او سبب او حاجة فعلية . كانت حالهم حال من يكتب اغاني الاطفال او الشعر الهزلي .

بعدئذ، ماذا انجزت الثورة الرمزية؟ ايقظت، بالأساس، الحس الحاد باللغة . لم تعد اللغة ظاهرة فردية، بل اصبحت مادة لها قوانينها واشكالها الحياتية الخاصة بها . ان مصداقية الشعر الرمزي للرواد^(٨) تدين بالفضل الكبير لوعينا بالفجوة من الشك بين الشاعر واللغة . ويكون الامر مختلفاً عندما تتغير الظروف اذ نأخذ بالنظر الى تلك الفجوة نظرة تهكمية واعية، وكذلك عندما نبدأ بعد كثير من المفردات مسائل عفا عليها الزمن واصبحت لا تؤدي الغرض المرجو كما يجب . ان هذا التهكم الواعي باللغة هو دعوة ليس الى تجديد ايماننا باللغة بل الى التشكيك فيها وعدها مسألة سطحية ومحض الفاظ خالية من المعنى .

لقد افرغ هؤلاء التهكميون اللغة من محتواها وحولوها الى مسألة لا يغلفها سوى الادعاء . ف (لافورك)، الذي كان اول شاعر رمزي يؤثر في (اليوت)، يستخدم بسخاء الظروف والصفات ذات المقاطع المتعددة التي تعطي النكهة نفسها التي تعطيها الظروف والصفات التي استخدمها (مالارميه):

ان الفتيات المحصنات الرقيقات يذهبن الى الكنيسة الصغيرة ذات الاجراس غير الحقيقية اجراس يوم الاحد المتزمتة.^(٩) تدعوهن هذه الاجراس بصورة انيقة وصحية .

بهذه الطريقة يؤكد (مالارميه) عدم الانسجام بين معنى تلك الكلمات والهدف المخفي

٨ - لضيق المجال لم نعط بعض الشعراء الرمزيين ما يستحقونه من اهتمام، تلكم الشعراء الذين اتخذوا من (مالارميه) محوراً لهم امثال: جورج، ودنيك (١٨٥٥ - ١٨٩٨) ادولف رينيه (١٨٦٣ - ١٩٣٠)، هنري دي رينيه (١٨٦٤ - ١٨٩٨)، وفرانسس فيليه - كرفن (١٨٦٤ - ١٩٣٧). اننا نعتز بالدور المؤثر الذي كان لتلك المجموعة من الشعراء ومع ذلك كانت لهم نقاط ضعف معينة نجدها بدرجة اساسية في الطريقة التي اتبعوها في تبسيط الحركة الرمزية كانوا يميلون، لاغراض روائية، الى تفضيل المجاز (allegory)، الذي يعني تكثيف الصفات المطلقة وعرضها على شكل بشر، على الرمز (Symbol) الذي يعني جعل الاشياء المادية توحى بالمعاني المطلقة. لقد جعلوا المفردات تشع بالايحاءات الخالية من اي بعد فكري، وحولوا قصائدهم الى قصائد مناسبات تمتاز بالاجواء الكثيبة والرفيقة.

٩ - لا فورك، «ايام الاحد».

وراءها وهكذا يستعمل الشاعر الكلمات الفخمة استعمالاً تهكمياً. ان كلمات مثل «صحية» و«اناقة» هي كلمات مليئة بالاهمية ليس بسبب الطريقة التي استعملت فيها، وانما لانها هي بحد ذاتها مهمة. . . ان الكلمات ذات المقاطع المتعددة يمكن ان توحى، بسبب الرنين الذي يرافق حروف العلة فيها، بعدة معان في ان واحد. ويكمن ثراء الكلمات عند (مالارمييه) في مقاطعها المتعددة. اما عند (لافورك) فهذا التعدد يوحي بالخداع. ان الكلمات تقول الحقيقة لانها تستطيع ان تقول الكثير.

- ٣ -

يمكننا ان نعثر على اصول الظروف التهكمية (ironic adverbs) لـ (لافورك) في اشعار فيرلين (١٨٤٤ - ١٨٩٦) التي ضمها ديوانه الموسوم «حفلات غرامية» (١٨٦٩)، يمكننا ان نجدها في ابيات مثل:

يضايق العشاق حبيباتهم من باب المودة الا ان الحبيبات يردن على تلك المضايقة بالصفعات. ويرد العشاق بدورهم على الصفعات بقبلات يرسمونها على اصابع الحبيبات. لما كان كل شيء قد تم بتطرف وكآبة عوقب الجميع بالنظرات الحادة.^(١٠)

فالظروف هنا تشير الى التناقض بين قيود الفعل وتهورد الفعل التافه. . . يأتي الظرف كالكايج، ولكن بعد ان تضخم السخط.

ان هذا الخلط بين الرقة والوقاحة هو الشيء المميز للحدلقة، كما يقول (برابي داورقلي). وبين المقطع المذكور سابقاً «الدقة في تجميع الأشياء الرقيقة فوق بعضها بعضاً» (ارثر سايمونز) هذه النقطة الاخيرة احد معالم حركة الانحطاط وتساعد هذه الخاصية على تصوير ذلك النوع المعاصر والغريب من الحب الذي اكتشفه (پروست) في لوحات (واتس) التي كان للحوار والشراسة والكآبة فيها دوراً اكبر من الدور الذي كان للمتعة نفسها، انها نوع من العجز المنمق (ornate impotence).

تصور الشعراء الانكليز ان (مالارمييه) لم ينجح في تحقيق غاياته، اما (فيرلين) فكان

بالنسبة اليهم استاذاً حقيقياً، وبخاصة في اشعاره الشاحبة والاكثر حدة والاقل اثارة. وعبر (جورج مور) عن اراء الكثيرين عندما صرح «ومن هنا رحبنا بالرغبات والافكار الشاحبة: لقد اصبح (فيرلين) شاعري المفضل». ^(١١) وجرب (سايمون) ايضاً استخدام الظروف ذات الايحاءات الكثيرة: ^(١٢)

الان يأتي الراقص المختلس

متموجاً وبخطوات تشبه خطوات القطة

وهكذا تأتي الكلمات الطويلة لتعطي نوعاً من المتعة المتزايدة ومن التأثير المنوم [بكسر البواو]، وهذه هي احدى الخصائص الرئيسة لحركة الانحطاط. ولكن، غالباً ما نجد ذلك في اعمال (سايمون)، تأتي العبارات غير الدقيقة وتفرض نفسها (مثل: «بخطوات» تشبه خطوات القطة). في الحقيقة، حاول الادباء الانكليز المنتمون الى حركة الانحطاط ارهاق حس القارئ الا انهم غالباً ما فشلوا في ذلك بسبب استخدامهم عبارات مملة ومضجرة، كما نجد ذلك في اعمال (سونبرن)... نجد في اعمال (ارنست دوسن) (١٨٦٧ - ١٩٠٠) بعض الكلمات ذات المقاطع المتعددة مثل: «ارض كثيرة النسيان» (oblivious land)، «ضوء نهائي» (ultimate light)، «ارض قصية» (ulterior land)، هذه النعوت التي لا تعطي سوى الايقاع الموسيقي والفخامة الى اسماء تخجل من هذه النعوت، ونجد ايضاً في اعمال (سايمون) تراكمات من النعوت - «أبدي مريضة صغيرة بيض ناعمة عزيزة»، هذه النعوت التي تحطم المعنى تحطيماً كاملاً. ثم ان هذه الكلمات تحدث التخلخل في المعنى والايقاء... (سونبرن) اثرأ منوماً ومتذبذباً: ^(١٣)

ما وراء الحاجة الى البكاء

في المكان الذي لا يصله الأيدي...

بعض يغني كالخطيئة، بعض يهزل كالفضيلة.

١١ - جورج مور، اعترافات شاب (لندن، ١٨٨٨).

١٢ - سايمونز، «راقصون في اجاوة». لاجل الاطلاع على النصوص الكاملة للقصائد التي استشهدنا بها، ينظر: شعر التسعينات (هارموند سويرث، ١٩٧٠) تحرير: ك. ر. ثورنتون.

١٣ - دوسن، «قانيتا»، «راتسلو»، «ازهار سريعة التلف»

ربما يكون (بودليس) اول من قدم الفنان الانحطاطي المعاصر كإنسان ذي جهاز عصبي متقدم . ان الاعصاب بالنسبة الى بودليس هي القوى المحركة للنشاط الابداعي ، انها القوى المحركة لكل ما هو جبار ومتسام ومتعدد الجوانب وذي حساسية عالية .

اما التألق بالنسبة اليه فهو ابعد ما يكون عن الغرور والتعجرف الواضح للعيان بل هو ضرورة اخلاقية تساعد على تدريب الارادة والسيطرة عليها ، انه [التألق] ارادة الابداع . واما النزوع الى الشرف فهو بالنسبة اليه ايضاً ، ليس نزوعاً الى الفساد بل تأكيد للقوة الشخصية . اذا اخذ (بودليس) حصته من الندم فانه الندم المتأتي من حنينه الجمالي الى الماضي . وهناك فارق كبير بين نزعات (بودليس) الاخلاقية كإنسان وحاجاته الاخلاقية كفنان .

الا ان (فيرلين) ومعاصريه من الانكليز تبنا في الواقع موقفاً سلبياً . نجد ، في موقفهم هذا ، الوعي العقلي يزداد بواسطة الضمور الفسيولوجي وتصبح فيه التجربة التي يعيشها الآخرون عبر ذاكرتهم ورغباتهم وتنكرهم تصبح هذه القضايا الشكل المعزي الوحيد للتجربة ، وتصبح تجارب الآخرين الظاهرية التجارب الحقيقية . وهذا ما يفسر الازمة الروحية عند (فيرلين) ، تلك الازمة التي تكمن وراء الكثير من قصائده . . .

ان الالام النفسية الغريبة التي تنتج عن سعي ادباء الانحطاط المسعور وراء التجربة مرتبطة بالوجود الاخلاقي اكثر مما هي مرتبطة بالوجود عامة :^(١٤)

عندما قبلتها لاجلك

كانت شفتاي تنهد باسمك

ان تعابير مثل « لاجلك » و « لاجلها » تتكرر في اشعار (داوسن) و (سايمونز) . هناك اهتمام كبير بمراعاة شعور الآخرين يقول (سايمونز) على سبيل المثال : « اخذت يديها بيدي / بصمت ، وهي تفهم » . وكذلك يقول (داوسن) : آه ، انها هي التي تفهم » . ان هذا الاهتمام بالمسؤولية والقبول يؤدي الى الانغماس بالمتعة من غير ان يفقد الشرف معناه . في قصيدة « ستيل مارس » لسايمونز ، نجد خليطاً غير لائق مثل « المتعة الصريحة » . ان الكاتب الانحطاطي المتطرف لا يعتذر عن المتعة التي يصورها ، وذلك يعود الى شعوره بانه دائماً

١٤ - سايمونز ، « الى من يعيش في الغربة » .

على صواب وأنه لواضح حتى اصرار (داوسن) على الصمت وعلى اتفاهم عن طريق
الاشارات الشعورية واضح ليس عن طريق موسيقى المشاعر غير المادية ولكن عن طريق
الخوف من النفاق. اذا لم تعد احداً بشيء لن تحنث باي وعد: ^(١٥)
كان الصمت أليق،

والا لتمنينا أننا لم نبج باي شيء.

اساساً كان شاعر التسعينات مهتماً بثمار التجربة اكثر من اهتمامه بالتجربة نفسها التي
دافع عنها (پيتر Pater). ومن هنا، كانت حتى القصائد الجنسية الصريحة ذات اهداف معينة
ان المجموعة الشعرية التي كتبها (سايمونز) بعنوان «بيانكا» ويضمها ديوانه الموسوم «ليالي
لندن» (١٨٩٥)، يمكن ان تقارن في هذا المجال بمجموعة القصائد التي كتبها (فيرلين)
ويضمها ديوانه الاخير الموسوم «المتوازي» (١٨٨٩). لم تكن لـ (سايمونز) القدرة اللفظية
التي تؤهله للتعامل مع الاتصالات الجسدية دونما احراج. فقد كانت حتى لحظات
التسامي عنده لحظات مشوبة بالوضوح المحرج:

عصرت شفتاك شفتي الان

لصقت شفتاك بشفتي وبللتها تبدأ شفتاك

بالتهام شفتي كي تأخذ

ما تملكه شفتاي.

تدافع كل هذه الاشعار، في المحصلة النهائية، عن المتعة اللااخلاقية، انها انغماس
جنسي متعمد، انها اتصال من النمط (الفيرليني) المنحط. نجد في هذا النمط حاجزاً ادبياً
يفصل بين الشاعر والفتاة حتى في اشد اللحظات اثارة. ان (فيرلين) هو سيد هذه
الممارسات، وإن كان يوضح ان المتعة الجسدية تواجه بعض الصعوبات عندما تصور
تصويراً ادبياً.

ربما يكون (البرت سامين) احد الشعراء الذين يمثلون حركة الانحطاط خير تمثيل،
وهذا ما نجده في مجموعته الشعرية الموسومة «في حديقة ابنة ملك البرتغال» (١٨٩٣).

١٥ - ان العشاق الذين صورهم (فيرلين) هم عشاق من نمط خاص:

انهم خداعون مهذبون وعابثون بالحب عبثاً ساحراً، لهم قلوب رقيقة، الا انهم تحرروا من العهود.

نجد الشاعر هنا يطور تلك التناقضات الظاهرية (Paradoxes) والامور الغامضة المميزة لهذه النزعة . هنا نجد الترابط بين شدة الانفعال والفتور، وهذا يجعلنا لا نعرف اذا كان الادراك الشعوري هو اساس التجربة أو ان احداً اثارها . هذه هي العناصر المتصارعة في شعر (بودلير) المتألق، الصراع بين الغرور واللامبالاة: ^(١٦)

«عندما يتنهد غرورها تمتلأ الليالي بالارجوان» تظهر الرغبة الجنسية المغرية والحنين الهاديء والحيي الى الماضي على شكل مجموعات من الصور. فمن جانب، نرى الظلام العطر، الدفء، الالوان البراقة وبعض الامور المادية الاخرى، ومن جانب اخر، نرى الليل، الماء، الاوراد، الموسيقى والالوان الخفيفة. تتشابك هذه الاشياء مع بعضها تشابكاً متكرراً في علاقات معقدة على سبيل المثال «ايها الليل الشاحب والشهواني»، «تنام الزهور على المخمل». يفهم (سامين)، شأنه شأن (داوسن)، لغة الصمت: «لا اقول اية كلمة وانت تفهميني». هو كذلك يركز في الطاقة الجنسية للشفاه التي يمكن للشاعر ان يمتص منها الامور الروحية: ^(١٧) «شرب الحب المقدس من وعاء الشفتين العميق والرائع». وتثير هذه الرغبة في خلق بعد ثالث لما هو سطحي ورائع مشكلة لا بد للادباء المنحطين من مواجهتها، وهي: كيف يتسنى لهم شحن التجربة المألوفة والشائعة بالعمق؟ يشير (قاليري) الى ان ليس هنالك من سبب في التشكيك بعمقها: ^(١٨)

انني اؤكد وجود نوع من البعد الروحي في المشاعر، اقصد ان الحياة الازلية فيها من العمق والكثافة ما يساوي على الاقل تلك التي نعزوها الى الظلال الحميمة والرؤى السرية للزهد.

والسؤال الان هو: كيف يمكن التعبير عن ذلك العمق؟ عن طريق التقنية الادبية بطبيعة الحال. ربما تكون اكثر التقنيات الادبية شيوعاً هي التكرار الذي يتم عن طريقه اصفاء السحر على الكلمات والمشاعر وتحويلها عبر سياق المعنى الى اشياء تجريدية. يمكن ان يتم ذلك عبر استعمال كلمة واحدة في مواضع نحوية مختلفة، وهذا ما نجده في بيتي

١٦ - هذا البيت مأخوذ من إحدى قصائد (ساما).

١٧ - ساما، «الاحلام الثلاثة».

١٨ - قاليري، «عن كارو».

سايمونز التالين :

انها ترغب دائماً، ويرغب بها دائماً بلا جدوى
انها ام الرغبة غير المجدية .

ان مثل هذا الاستعمال للكلمات يؤكد الطاقة الكبيرة الكامنة فيها مما لا يمكن التغاضي عنه . الا ان هناك حلاً أساسياً آخر وهو تحويل المادة الى احداث حياتية . لا يزال المكياج والملابس تؤدي مهمتها في التمويه ، كما كان يفعل «بيريه Pierrot»^(*) في المسرحيات الصامتة ، وذلك يجعل الشخصيات تناسب العصر ، وهذا ما نجده في قصيدة (فيرلين) الموسومة «بعد اليوم ، ابدأ» حيث تكون الفجوة بين الواقع والمظهر خداعة حتى في هذا البيت : «تعال يا قلبي المسكين» . لا تكون التقليعة قناعاً يخفي التفاهات بل دليل على «التطلع الى النموذج الامثل» ، ويأتي اللونان الاحمر والاسود يمثلان «الوجود الغارق في الخوارق»^(١٩) . ويمكننا ان نعثر على حقيقة الانسان ليس في تقصيره حسب ، وانما في مطامحه ايضاً التي تتضمنها صورة ذاته التي يعمل جاهداً على تخيلها . يكافح الانسان دائماً من اجل ان يكون اكثر من طبيعي ، وهكذا يكون نبل الانسان منسجماً مع الامور السطحية التي يحيط نفسه بها . ان اجواء المكياج ومسرح المنوعات باضوائه المبهرجة وملابسه ومظاهر الابهة الاخرى هي في الوقت نفس ، فن معرفة الذات وهي الطريق الذي يساعد الآخرين على ان يعرفوا ان معرفة الذات تصبح سلسلة من اللذات الشعورية . في هذا العالم المزخرف تعتمد هوية الانسان على البواعث الشعورية الخاصة التي يرسلها الانسان في وقت محدد : انه عالم (پروست) الذي تكون فيه قدرات الانسان على النمو والتنوع غير محدودة . يعيش الانسان في مرآة ذاته وفي اعين الآخرين واذا تطلعنا الى الامام نجد في الانطباعية فناً يكون فيه الواقع حلمًا ورؤيا .

لا عجب اذن ان تكون تجربة المدينة التي بدأها (بودلين) قد استغاض عنها المنحطون بمدينة ذات مشاهد وانماط مسلية ومصابيح نفطية خذ قصيدة «انطباع الليل» للورد (الفرد

* شخصية كوميدية تقليدية كانت تظهر في المسرحيات الفرنسية الصامتة . امتارت تلك السحبة بالالوان البيض الي تعني وجهه وبسرواله الفضفاض وبسترته ذات الازرار الكبيرة - المترجم .
١٩ - بودلين ، «اطراء المكياج» في رسام الحياة الحديثة (١٨٦٣) .

(دوكلاس على سبيل المثال). انها مدينة الوعود الجنسية حيث ينجز فيها الضوء والظلام تحولات سحرية. لقد عبر عن هذا الموضوع (رتشارد لي كالين) احد المنتمين الى حركة الانحطاط على كره منه، قائلاً:^{٢٠}

تكون الشوارع داخل المدينة، غريبة ومسكونة بالاشباح يكون الظلام الذي يغطي البرك الخضر الغريبة قد حول البنايات الى معابد.
واستمد شعر المدينة الذي كتبه الجيل اللاحق زخمه من شعراء التسعينات الذين لم يكونوا منتمين الى حركة الانحطاط امثال (هنلي) و (ديفدسون).

- ٤ -

ان احلام [الشعراء] الرمزيين وكذلك احلام [الشعراء] المنتمين الى حركة الانحطاط عودتنا على عد المشاعر الحادة المولدة للمعاني غير المحددة شكلاً ودلالة اموراً مألوفة.
فقد كان (فيرلين) على سبيل المثال يمتاز بادراكه الاشياء بحدة الا انه كان يوزع نظره عليها توزيعاً عادلاً. كان يلتقط الاصوات والصرخات المميزة التي تمتزج ببعضها لتستقر بعدئذ في اعماق الذاكرة. وهذا يذكرنا بالحركة الانطباعية من حيث الاسلوب الذي تستخدمه في بناء انطباع موحد للضوء (او المعنى او المزاج) بواسطة تجزئة الموضوع الى شظايا محددة مليئة بالطاقة. لم يسحب (مونييه) الى النهر في «ارجنتيل» والى البحر في «انتيب» سوى الماء الذي يكون فعله شبيهاً بفعل المنشور الزجاجي الذي يكسر الضوء الى الوان اساسية. اذا تأملنا الوان الفرشاة عن قرب فانها تبدو براقاً وواضحة اما اذا نظرنا اليها من بعد نظرة شاملة فالالوان تبدو خفيفة وشاحبة.

ان موقف (فيرلين) المميز من النظر الى المشاعر موقف انهزامي. انه يجردها وينقلها الى حياة الآخرين. واخيراً، فان حسه بزوال الاشياء في ازدياد مطرد. انه يحاول ان يصمد عن طريق الاتجاه الى داخل الاشياء او عن طريق الهرب منها. اما في قصيدة (رلكه) «الدوامة» المنشورة في ديوانه «قصائد جديدة» (١٩٠٧ - ١٩٠٨) فاننا نلاحظ حركة اخرى معاكسة، انها حركة دائرية لا تهدد بالتشتت والتبدد، بل توحى بالانجاز المكثف:

٢٠ - لاندالس، «سفر المغرب في السدييه»

ارسلت الالوان الحمر والخضر والرمادية ومضاً

لترسم صورة جانبية واهية .

ان هذا التعامل مع سرعة زوال الاشياء يكون مجموعة من الصور الجامدة المؤقتة ، كما نجد ذلك في اعمال (ديكا) . اما (فيرهارن) فانه يرى في هذه الوضعيات (Poses) التي تزول سريعاً وضعيات راقصة : « انها وضعيات تدوم دقيقة واحدة ، انها ايماءات خرقاء ، انها تفكك دقيق ، انها توازن غير مستقر ، انها مواقف غير مألوفة ، هذا ما نفتش عنه ونصوره . ان الموضوع الذي يتعامل معه الفنان الرمزي شبيه بالمعنى الذي يريد الفنان الانطباعي تقديمه انه يقع في مرحلة انتقالية . والانطباعية ، كالرمزية ، تحرر النوعية من الموضوع . يؤدي هذا الاتجاه في الادب الى تحويل الافعال والصفات الى اسماء . اما في الرسم فيميل اللون الى تجاوز الموضوع ، ومن ثم يصبح الموضوع قائماً باعمال اللون او السبب المؤقت لاستعمال اللون . وفي الحالات المتطرفة نجد انفسنا في منتصف طريق يؤدي الى الفن المجرد ، إذ يقول (سايمون) على سبيل المثال في معرض حديثه عن (مونتجولي) : «يحاول تنقية الرؤية ليحصل على الوان متحررة روحياً من الجسد» . وفي الادب والرسم نجد اشياء لا تشخص او تعرف نفسها بقدر ما تعبر عن نفسها عن طريق الالوان ، ولذلك اخذ الفنانون يميلون الى تصوير موضوعات معاصرة كمباريات التنس وسباق الخيل والمصايف والرحلات . اننا نستطيع العثور على مثل هذه المشاهد في الروايات الطبيعية مثل رواية «نانا» لزولا (١٨٨٠) ورواية «العاشق المعاصر» لجورج مور (١٨٨٣) ورواية «احدث التقلبات» ذات المنحى الصحفي لـ (لاماريه) . ان لون البدلة طارئ واعتباطي وليس ضرورياً للبدلة وهذه الاعتباطية تعطي البدلة شيئاً من السحر والفتنة كما انها تحرر الخيال وتسمح لمن يرتدي البدلة بتجاوز حدود الطبقة التي ينتمي اليها والظرف الذي يعيشه . ويكون اللون في هذه الحالة غير المستقرة ملائماً لكل مجالات التجربة ، سواء كانت التجربة جنسية او اخلاقية او جمالية . من ناحية اخرى ، يكون لون الورقة الاخضر جزءاً وعنصراً اساسياً يتفاعل مع غيره من العناصر في عملية كيميائية تؤدي الى خلق جو يوحى فكرة معينة . الا ان الانطباعيين كانوا في سعي دائم الى اعطاء هذه الالوان «الطبيعية» الحيوية نفسها وذات القوة من التأثير الذي تعطيه الالوان الاصطناعية . تبدأ الزهور بالتنافس مع الملابس لتكون عن طريق

الالوان شبكات من الاتصال لنقل بين الراية والزهرة والقفاز ومضات المياه . يمكننا ان نعثر في الادب على هذه العمليات نفسها . في قصيدة «نبات كوب الماء» يكشف هذا النبات عن تقلبات حياته السرية عن طريق سلسلة طويلة من الالوان التي لا يمكن التنبؤ بها . يصبح هذا اللون الازرق غير المؤكد ، بعد ان يتحلل الى الوان اخرى كالا صفير والبنفسجي والرمادي ، المنبع لكل الالوان ، اما اللون الاخضر خلف الالوان الزرق المتعددة فينتصر ويصبح اللون الازرق الوحيد في مقدمة الخلفية الخضراء الشاملة . وخلافا لذلك نجد في قصائد اخرى كقصيدة «سمفونية باللون الاصفر» لوايلد ، ان اللون لا يستعمل في تسجيل طاقة شيء معين الداخلية ولا يتدرج ليبر تعبيراً حياً عن تلك التوترات الحقيقية داخل اللون التي اسمها (پروست) بـ «الوحدة المتعددة الالوان» بل على العكس ، يكون اللون الاصفر فكرة رئيسية متكررة (Leitmotiv) معروضة عرضاً جميلاً كما تعرض او تعلق التحفيات . ان قصائد (وايلد) انطباعية متجانسة تستعمل رباعيات من البحر «الايبي» ذات التفعيلة الرباعية وتكون قافيتها على هذه الصورة (أ ، ب ، ب ، أ) . تمتد الصور الشعرية في هذه الرباعيات لتغطي كل بيتين على التوالي ويثبت الفعل في بداية الشطر الثاني :^(٢١)

هناك حافلة على الجسر

ترحف مثل فراشة صفراء

ان (وايلد) نفسه لا يشك في الوظيفة الزخرفية الصرف لمثل هذه القصائد (ينظر مقالته «الخيال المزخرف») . هناك شاعر الماني مارس انطباعية قريبة من انطباعية (وايلد) ، انه (ماكس دوئندي) (١٨٦٧ - ١٩١٨) (ينظر بخاصة مجموعته الشعرية الموسومة «فوق البنفسجية» (١٨٩٣) . الا ان (دوئندي) في الشعر شبيه بـ (فان كوخ) في الرسم ، فهو يعتقد بان التعبيرية هي جزء حتمي من الانطباعية ، وهو يريد من الفنان ان يدرك ابعاد بيئته وان يحول الظواهر الطبيعية الى صور ووسائل يتم الادراك عن طريقها لذلك يكن مهتماً بتنسيق المعلومات التي جمعها الآخرون .

الا ان مثل هذا التوازي في استعمال اللون في الرسم والشعر لابد من ان يحدده ادراك العوامل اللغوية المعينة التي تجعل الانتقال المباشر من الاشياء المرئية امراً مستحيلاً .

٢١ - وايلد ، «سمفونية باللون الاصفر» .

يتضح من البيت التالي لـ (سايمونز) أن هناك تدخلاً صوتياً: ^(٢٢)

اللون القرنفلي والاسود للحرير

The pink and black of silk and lace

ان هذا البتر (abruptness) لحروف العلة القصيرة وصوت (ك K) في «قرنفلي Pink» وفي «اسود black» وفي «حرير Silk» يصوران سطحاً براقاً الا انه سريع الانكسار (هش)، في حين ان كلمة «شريط lace»، التي يصفها اللون الاسود كما يبدو، تعطي شيئاً مختلفاً تماماً انها توحى بفضل الحرف الصحيح المخفف، والصوت الصفيري (Sibilant) النهائي [س] فيها، بالركة والضعف اللذين تهتم القصيدة بتصويرهما. ومن هنا جاء الترابط بين اللون والمادة. علينا ان نتذكر ايضاً ان موقع الصفات اللونية يحدد قوتها وتأثيرها. ففي عبارة مثل «نعل حريري قرمزي اللون» نشعر بان كلمة «قرمزي» تبين النوعية وعبارة «نعل حريري» تبين السلعة، بينما في عبارة اخرى مثل «شعر اسود متموج» يكون «التموج» حقيقة مهمة و«الاسود» الصفة العامة. الا اننا ايضاً نستطيع القول كلما ابتعدنا عن الصفات واتجهنا صوب الاسماء نكون قد اقتربنا من خصائص اساسية لا يمكن الاستغناء عنها. هناك مشاكل تحدث في اللغات الاخرى وتتعد هذه المشاكل في اللغة الفرنسية بسبب حرية الحركة لموقع الصفات، فاحياناً تكون قبل الاسم واحياناً بعده. اما مشكلة اللغة الالمانية فتكمن في كلماتها المركبة. علينا ان ندرك ايضاً انه يتوجب على الاديب الانطباعي الراغب في احياء قوة اللون ان يعرف أن الادب عودنا على تقبل الالوان كتجربة حضارية ذات مضامين رمزية - «احمر كالدم»، «اسود كالكار»، «ابيض كالزئبق»، وعليه ان يعرف ايضاً أن اللون لا يكون مؤثراً ما لم يبالغ في استعماله وما لم تسنده مجالات اخرى - «زمردى»، «احمر ياقوتي»، «كريش الغراب».

لا عجب ان تكون الانطباعية الادبية قضية مرتبطة بالتقنية اللغوية. حاولت الانطباعية تحويل اللغة الى فعل من افعال الادراك ولم تكن تعباً بتحليل ذلك الفعل. وحاولت ايضاً تحويل اللغة الى نشاط تجريبي ولم تكن مهمة بوصف ذلك النشاط. كانت هنالك عدة حلول للمشاكل التي اعترضت تلك المحاولات، ومن اكثر تلك الحلول شيوعاً كان

التخلص من جزئيات اللغة كالحروف وادوات العطف . . الخ ، وكذلك التخلص من الكلمات الدالة على المكان والمرتبة . يرغب الفنانون الانطباعيون في النظر الى الواقع من دون تحيز مسبق . الا ان لهذا المنحى مخاطره لاسيما في فن الرسم ، ونذكر ، على سبيل المثال بعض لوحات (رينوا) و(موريسو) و(ديكا) . ان لوحات (مونييه) الموسومة بـ «سلسلة كائدرائية روان» (١٨٩٢ - ١٨٩٤) لا يحددها موضوع ، كان الرسام يريد من وراء ذلك ان يدع الناظر اليها يفسرها بطريقته الخاصة ، وقد ادى ذلك الى كثير من الهراء . هناك طريقة اخرى تجعل اللغة ذات ديناميكية شبيهة لديناميكية الادراك ، وهذه الطريقة هي الاعتماد على علامات التنقيط ، وهذا ما نجده في رواية (دوجاردين) الموسومة «لن نذهب الى الغابات ابداً» (١٨٨٧) حيث نجد الروائي يستعمل الكثير من علامات الوقف المعروفة بـ «الفارزة المنقوطة - ؤ -» التي لا تحدد الادراك . ان التكنيك المعروف بـ «تداعي المشاعر» ولدته الحركة الانطباعية وكان في الوقت نفسه علامة مضيئة من علامات التقدم الذي حصل في علم النفس :

ان كل رأي نسبي لابد من ان يقدم اموراً جمالية واخلاقية توحى بها لحظة معينة . وهذه اللحظة هي ليست «لحظة الحقيقة (moment of truth)» التي نجدها في الروايات وتكون ذروة سير الاحداث ، كما انها ليست اللحظة التي تقدم للمشاهدين ما هو نافع وملائم في المسرحيات وتكتشف فيها قرارات الحسم الخطيرة في حياة البطل . انها الى حد ما ، لحظة الصدفة ، لحظة التلاقي ، انها في الحقيقة اية لحظة تتشابك فيها العلاقة بين التجربة وتعاقب الزمن عفويّاً انها لحظة التدفق غير المتواصل للوجود المجرد والنقي . فكما تحطم الذاكرة الحاضر (هذا اذا لم تحل محله كلياً) يحطم المعنى المشاعر كذلك ومن ثم الواقع وتكشف كل الصدوف تناغم الحياة .

وهكذا فعلى الرغم من الهدوء الكبير الذي تتضمنه الصور الانطباعية ، الا انها تهيئنا كلياً لتوقع لحظة اخرى قادمة (أليست كل اللوحات الانطباعية تقول ضمناً إن كل لوحة فيها هي واحدة في سلسلة من لوحات؟) . . وهكذا يكون الشكل الفني تجريدياً مرتين . لانه اعتباري مرتين تكمن على سبيل المثال ، اهمية اللوحة الموسومة «كنيسة سان جاك في ديب عند الصباح وفي يوم ممطر» (١٩١١) لـ (بيسارو) في عدم وجود دافع خفي واهتمام انساني

قائم على الغرور يتدخلان في شكلها الفني ، هنا تأتي الاشياء العرضية المطلقة لتبرر نفسها بفضل اللون فقط .

الا ان شعورنا بعدم استقرار الموضوعات وعشوائيتها هو انعكاس لشعورنا بان العالم يمدنا بالتجربة المستمرة بان ما هو منجز هو شيء منجز وغير منجز في آن واحد ، بان الرسام لم يرسم ما يمكن رسمه من الاشياء الرائعة والموجودة اصلاً ، بل وجد امامه صورة كشفت له عن نفسها كمادة خام . ان احياء سطح الصورة هو احد مصادر ايماننا بالنزعة التفاضلية في لوحات (مونييه) و (رينوا) و (سيلي) . لم يعد الحصار مفروضاً على اللون والظل من اجل فحصهما ولم يعد الضوء بالنسبة الى الفنان مسألة ينبغي في ورائها اصفاء الرونق والبريق على الاشياء او جعلها تنطق بالذوق الفني الرفيع . ان الضوء يتلأل خلال المشهد دونما تدخل او تحيز من الفنان وهكذا تكون كل الاشياء متساوية من حيث الضوء الذي يزخر بها بصورة عادلة . يسمي (رلكه) الحركة الانطباعية بـ «الوجود الذي يوحد الضوء» (تنظر مقالته «الانطباعيون» ، ١٨٩٨) .

غالباً ما يستعمل (مالارميه) الضوء لكي ينشط لفظياً القصائد التي يريد ابداعها : «تضيء الكلمات بعضها بعضاً عبر الانعكاسات المتبادلة بينها ، كما يحدث للاحجار الكريمة القريبة من النار التي يضيء بعضها بعضاً» .^(٢٣) انه يعبئ كلماته بواسطة «الصدمة التي يحدثها عدم التكافؤ بينها» ، عدم التكافؤ الكمي والدلالي والصوتي والنحوي . . . الخ . لقد انجز (فيلين) ذلك عن طريق عدم التكافؤ في مقاطع كلماته وكذلك عن طريق استغلال تأثير التوقيفات داخل الاشطر (Caesuras) كما انجز ذلك عن طريق الكلمات ذات الاشكال الاقل شيوعاً (Coupes) . ويستعمل (رامبو) حشداً من الاسماء . ففي الوقت الذي تضيء هذه الكثرة من الاسماء القوة والصلابة على عالمه فان تحشيداً في مكان واحد يجعل هذه الاسماء ذات اشكال متعددة ونابضة بالحياة ، كأن بعضها يلد بعضاً ويغير بعضها بعضاً تغيراً كلياً لا يمكن السيطرة عليه ، كما هي الحال في الأجواء الانطباعية .

الا ان الرسام لا يتحدد بالالوان او يخضع لها بالطريقة نفسها التي يخضع بها الشاعر للكلمات ، ذلك لان اللغة لا يمكن اذلالها كلياً . ان صيغة الزمن الحاضر او الحاضر

٢٣ - مالارميه ، «ازمة الشعر» .

الضمني الذي يواكب الاسماء البارزة ويكون وثيق الصلة بالبيئة يحمل هذا الفعل مخاطر لا يمكن التخلص منها. عند استعمالنا الفعل المضارع لا نكون قادرين دوماً على التمييز بين الوصف والحدث الفعلي ولا بين ما هو مستمر وما هو طارئ ووقتي. فالشاعر الذي يتجنب استعمال الفعل الماضي يتجنب استعمال فعل ذي رصانة واهمية مضمونة،^(٢٤) وعندما يستعمل الفعل المضارع يستعمل زمناً لا يضمن اي شيء وليس له اتجاه او معنى محدد لا بل ليس له حتى نهاية. وفي احسن الاحوال، يلقي القارئ صعوبة في تحديد اذا كانت الظواهر الطبيعية قد استعملت كزخرفة او كموضوع:^(٢٥)

الجولطيف جداً

والبيوت ذات الشرفات الكريهة العالية الرمادية

والقريبة محاطة بالضباب الفضي البراق.

يكون الفعل المضارع، بالنسبة الى (رامبو)، حارساً أميناً لاستقلالته الابداعية. انه وسيلة من وسائل وصف لحظات الابتهاج، وهو جزء من هندسة عالم الحركة المستقبلية. وبالنسبة الى الاخرين يكون هذا الفعل جانباً من جوانب الالم المبرح، انه يعطيك الشعور بان العالم يضطهدك، انه يبين أننا لا نستطيع فهم الواقع على الرغم من صراعنا المستمر معه. ليس هناك من اعمال تضاهي الهدوء الظاهري الموجود في اعمال (مونييه) مثل اعمال (مالارميه) و(رلكه) و(پروست) التي تحتوي بتكرار وانتظام على تراكيب نحوية مرنة، اما الآخرون فان تاملهم العالم يتطور تدريجياً ويجعلهم يشعرون باضطهاد العالم لهم. ربما يكون من الواجب علينا ان نميز، لنقل، بين انطباعية (مونييه) او (رلكه) والانطباعية الشعرية لـ (هولز). ان انطباعية (مونييه) و(رلكه) هي الهروب من الصدمة التي تحدثها

٢٤ - من الممكن طبعاً خلق تأثيرات الفعل المضارع عن طريق استعمال الفعل الماضي عندما يكون الفعل مرتبطاً ارتباطاً مباشراً بمعلومات تعود الى الماضي، وهذا يتم عن طريق محاكاة انماط التصور ورد الفعل الذي يواكب تلك المعلومات. وهكذا، فرواية « ذكريات عن اشياء مضت » ليست رواية عن الذكريات، بل انها مصنوعة من الذكريات. وهكذا ايضاً نجد صفحات انطباعية كاملة في روايات (زولا). في رواية « نانا » على سبيل المثال، نجد:

كان هناك الكثير مما يلفت النظر. كان هناك حفيف الملابس، كان هناك معرض للتنورات والتسريحات. الا ان الذي

كان يفسد ذلك الانباه هو الملابس والستر الرجالية الطويلة السود

٢٥ - ارنو هولز، اطياف (١٨٩٨ - ١٩٢٩).

المشاعر، وهذه المشاعر اما ان تكون مشاعر فردية عممت او سلسلة من المشاعر خففها البناء الادبي . لذلك فالانطباعية الادبية توازي الحركة الطبيعية من جهة ، وتؤدي الى المستقبلية والتعبيرية من جهة اخرى ، والاكثر من ذلك هي ظاهرة مبكرة للمأزق المعاصر الذي ولده هذا العالم المفكك .

كان على نمطي الانطباعية المذكورين آنفاً ان يخوض معركة دائمة ضد تصوير الامور تصويراً مجانياً، اي بلا مبرر . فمن العبث تحطيم مشهد اذا كان ذلك المشهد قادراً على اعادة تركيب اجزائه .

ان التسجيل الادبي وحده لا يستطيع تحويل الشيء المنطوق الى شيء مرئي والعكس بالعكس ، ذلك لاننا متعودون على المعاني التي تعطىها الاشياء حد اننا نفكر في تلك المعاني . اننا لا نستطيع الجزم اذا كانت الصور المرئية تقودنا الى التأمل ام لا ، لان ذلك يعتمد على الصدفة . ان الحل الذي جاء به (فيرلين) هو انه يسأل السؤال التالي : ماذا يعني الشيء عامة؟ غالباً ما ينقل (سايمونز) ما هو بارز ويضعه وراء الكواليس . . . اما بالنسبة الى (وايلد) فانه يحل ذلك الاشكال عن طريق التشبيه (Simile) وعن طريق 'تسجيل الانطباعات المولدة داخل الانطباعات . ان التشبيه يضمن النكهة الادبية ، كما ان له مظهر العمل الشعري المهم .

لقد لجأ التصويريون الى هذا الاسلوب على الرغم من ادعاء (پاوند) المتفائل أن «الموضوع الطبيعي هو رمزي في الغرض» . علينا الا ننسى ما للحركة الطبيعية في القرن التاسع عشر من دين على (پاوند) وعلى الآخرين ، ذلك الدين الذي اعترف به (پاوند) في مقالة كتبها عن (سايمونز) :^(٢٦)

على الرغم من احاديثنا في السنوات العشر الماضية عن المعالجة المباشرة وعن اساليب التعبير الصعبة ، إلا انني لا اعرف احداً من «الجيل القادم» كان قد كتب بالدرجة نفسها من الوضوح المرغوب فيه الذي ميز اعمال (فيلون) مثل (سايمونز) . وبالنسبة الى الرمزيين امثال (مالارميه) و(رلكه) ، صاحب كتاب «نبات كوب الماء

الازرق»، كانت الانطباعية وسيلة أكثر مما هي غاية، كانت وسيلة للاستكشاف، وسيلة لتلمس الظواهر الطبيعية من أجل الحصول على التفاصيل لتوضيح موضوع معين، وسيلة لاستخلاص الجوهر من الظروف.

يقول (كرونجر) إن «تجزئة عالم العقل والمادة، والموقف النسبي والذاتي من الأمور هما اللذان يميزان الرؤية الانطباعية عن العالم».^(٢٧) إذا تجاوزنا التحيز العنيد الذي يشوب وجهة النظر الفردية فإن وجهة نظر تنتج وجهات نظر أخرى، وفي هذه التعددية يكمن الخطر الناجم عن الاعتباطية. إن كثيراً من الشعراء الذين تطرقنا اليهم استوعبوا التغيير وشاركوا فيه، ومع ذلك فإنهم إما تجنبوا أو اجلوا أي حسم للأمور. لقد اجبروا البيئة على أن تبقى ديكوراً للموضوعات وابدعوا أموراً مطلقة ورموزاً جديدة لا تدرك إلا إذا درسنا أعمالهم. إلا أنهم لم يفضوا النظر عن الأشياء المطلقة ولا عن الأشكال والتقاليد القديمة. لقد بادروا أيضاً إلى استعمال المفارقة (irony) التي عدوها حلاً أكثر ديمومة. لم يريدوا عبر تلك المفارقة تهذيب التراث إنما تأكيد وجهات النظر النسبية، ونفي بذلك مقاومة المعاني المتغيرة التي يرسلها العالم عن طريق قلب الأفراد أنفسهم.

ج - المستقبلية الإيطالية

جودي روسن

نشر «البيان المستقبلي» أول الأمر في صحيفة (لافيكارو) في العشرين من شباط ١٩٠٩، وكان كاتب ذلك البيان شخصاً إيطالياً اسمه (فليپو توماسو مارينيتي Filippo Tomaso Marinetti) كان (مارينيتي)، منذ عام ١٩٠٥، محرراً نشيطاً في مجلة «شعر Poesic» التي

٢٧ - كرونیکار، «الاتجاهات الانطباعية في التتر الغنائي للقرنين التاسع عشر والعشرين»، مقال منشور في مجلة الادب المقارن، المجلد ٤٣، ١٩٦٩، ص ٥٢٩.

كانت تصدر في مدينة (ميلانو) ، على الرغم من ان اول بروز له في العالم الادبي كان في باريس . كان احد اهداف تلك المجلة التعريف بالادباء الرمزيين الفرنسيين في ايطاليا والدعاية لهم (بعدئذ ، كتب مارينيتي مقالة مميزة اسمها «نحن نتنكر للاساتذة الرمزيين ، اخر عشاق القمر») وعد^(١) في تلك المقالة (زولا) و(وتمان) و(جورج كان) و(فيرهايرن) من ضمن الكتاب الذين تأثروا بهم) . في ذلك البيان ، الذي اتبعه بيانات اخرى ، صرح (مارينيتي) قائلاً : «إننا نبث من ايطاليا بياننا هذا الى العالم اجمع . . . لاننا نريد ان نخلص هذا البلد من مرض الكانجرين التتن الذي نشره الاساتذة والاثاريون والادلاء السياحيون ومتعاطو بيع الاثار القديمة في ايطاليا وشرائها» . كان يصر على ان ايطاليا ظلت مدة طويلة حانوتاً لبيع السلع البالية ، وكان يصر ايضاً على ان الوقت قد حان لحرق مكتباتها واغراق متاحفها ومعارضها وهدم مدنها المقدسة .^(٢)

كان المشهد الادبي الايطالي ، مقارنة بنظيره الفرنسي ، مشهداً غير مثير . كان (داتزيو) في ذلك الوقت الشخصية الادبية الرئيسة ، وكانت انقضت ستان على وفاة (كاردوشي) . كان (مارينيتي) معجباً بـ «فحولة» (كاردوشي) ومستهجناً «انوثة» (داتزيو) ورقته . اما الكتاب الاخرون امثال (پاسكولي) و(فوكازرو) وحتى (فيركا) فقد كانوا بالمقاييس العالمية كتاباً مغلوبين على امرهم ومعتمداً عليهم . الا ان «البيان» لم يكون موجهاً الى ايطاليا حسب ، بل كان موجهاً من ايطاليا الى العالم . اثار ذلك البيان - التحدي الكثير من النقاش المثير خارج ايطاليا . فقد ناقشه واختلف عليه التكمعييون والرمزيون والدواميون واختلفوا فيه . وبسرعة اكتسبت تلك المنازعات الطابع الوطني ، وبخاصة في السنوات الاولى من الحرب العالمية الاولى . وادى ذلك العنصر الوطني في الحركة المستقبلية الى سهولة الخلط بينها (المستقبلية) وبين الفاشية .

تصف مقدمة «البيان» المتكون من احدى عشرة فقرة الكيفية التي كتب فيها (مارينيتي) البيان عندما كان بصحبة اصدقائه (يبدو انه كان بصحبة صديقين : پوزي وكافاشيرلي) في احدى الليالي في شقته في ميلانو . كانوا فخورين بقضاء ساعات الليل معاً مع وقادي السفن

١ - اوبرا ف . ت . مارينيتي ، تحرير ل . دي ماريا (فيرونا ، ١٩٦٨) ، الجزء الثاني ، ص ٢٦١ .

٢ - «البيان المستقبلية» المنشور في اوبرا ف . ت . مارينيتي ، تحرير ل . دي ماريا (فيرونا ، ١٩٦٨) ، الجزء الاول ، ص ١١ .

وعمال الاطفاء في السكك والسكاري وشاحنات الفحم و«السيارات الجائعة». لقد كان
يشار الى السيارات بالحيوانات المتوحشة. ثم نقراً وصفاً لرحلة قاموا بها بسياراتهم الثلاث.
كانت تلك الرحلة هروباً من العقل الى المجهول الذي سيلتهمهم. تنتهي الرحلة بانقلاب
سيارة (مارينيتي) وسقوطها في حفرة بعد ان حاولت تجنب اثنين من ركاب الدراجات اللذين
كانا يتمايلان يميناً وشمالاً. مع ذلك كانت تلك اللحظة، بصورة غير متوقعة، لحظة
انبعاث...

عبر (مارينيتي)، في قصيدة كتبها في عام ١٩٠٥ بعنوان «في سيارة السباق»، عن
اعجابه بالمكائن، ذلك الاعجاب الذي كان يرقى الى منزلة الحب الرومانسي والى العلاقة
بالموت. كان يواكب شعور الاعجاب ذلك شعور اخر بتمجيد السرعة كحالة من حالات
الجمال الجديد (الفقرة الرابعة من البيان):

وداعاً للارض القدرة

اخيراً سازود نفسي بمستلزمات الطيران، لا طير

فوق النجوم المسكرة

ولا ستقر في السماء

سرعان ما تطور ذلك الاحساس الى انبهار كبير بالطيران الذي اضيف عليه (مارينيتي)
بعداً روحياً. صرح (مارينيتي) في المقدمة التي كتبها للبيان الاول «قريباً سنشاهد طيران
الملائكة الاوائل». في روايته الموسومة «ما فاكرا المستقبلي»، التي عاصرت البيان الاول،
تصل الرواية ذروتها عند موت الملك الافريقي (مافاكرا) في اللحظات التي يولد فيها ابنه
(كازورما)، تلك الشخصية الاسمى (Superman) التي تذكرنا بـ (ايكرس). (*)

ينجح (كازارما) في تحدي الشمس وفي عزف اروع الالحان الموسيقية باجنحته التي
كانت تشق عنان السماء في نهاية الرواية. تتداعى الجبال تحت اقدام (كازارما) وتتهدم
المدن وينشق البحر بطريقة تذكرنا بالافلام التي ابتكرها (والت دزني)، وهو في الوقت نفسه
يتحدى الشمس والبحر: في هذه الرواية نجد الاندفاع الكبير للاخلاقي نحو الفعل من

*|ورد في احدى الاساطير اليونانية ان (ايكرس) استطاع الهرب من السجن بواسطة جناحين شدهما الى جسده بالشمع. الا انه
سقط في البحر بعد فترة وجيزة لانه بالغ في التحليق عالياً مما جعل اشعة الشمس تذيب شمع جناحيه - المترجم.

اجل الفعل وحده، وهذا ما تطالب به الفقرات الثلاث الاولى من البيان. لقد اضيفت صفة (الدينامية) على الحركة المستقبلية في سنواتها الاولى. نستطيع مرة ثانية، ان نرى كيف كانت الحركة المستقبلية تؤذن بالفاشية التي تقدر الفعل والاندفاع العنيف. في «البيان الفن للادب» (١٩١٢) تأتي الطائرة التي تطير على ارتفاع مائتي متر فوق ميلانولتحل محل السيارة.

كثيراً ما يتطرق «البيان المستقبلي» الى الشعور «الغناء»، مع ذلك يبقى تأكيد القضايا الممرية واضحاً. توضح الفقرة الثانية ارتباط المستقبلية الممرية وخصوصاً بفن السينما: سنغني للحشود الكبيرة المنهمكة في العمل والمتعة او الثورة: سنغني لتيارات الثورة المتعددة الالوان والانغام، تلك التيارات الموجودة في العواصم المعاصرة. سنغني لجعجعة الليالي وحراراتها في ورشات السفن ومراسيها، السفن التي تشع فيها الاقمار الكهربائية الصاخبة، سنغني لمحطات القطارات التي تلتهم الدخان، سنغني للمصانع التي تربطها اعمدة الدخان بالسحب. . .

كان (مارينيتي) نفسه فناناً، والاكثر من ذلك كان راعياً ومنظماً للفنانين. كان ميالاً الى ترويج بضاعته والى السفر الطويل من اجل الدعاية لحركته. على العموم، يتذكر الناس الان الحركة المستقبلية كحركة فنية ولا يتذكرونها كحركة ادبية يبدو ان افكار (مارينيتي) كانت قد الهمت الكثير من الرسامين، وهذا ما نجده في لوحة «المدينة النائمة» (١٩١٠) ولوحة «الثورة» (١٩١١) لـ (روسولو)، وكذلك في لوحة «صراع في قاعة العرض» (١٩١٠) لـ (بوشيني). ان الدينامية (Dynamism) والتزامن (Simultaneity) مصطلحان مستقبليان اساسيان يعبر بهما عن جمال الحركة. لقد استخدم هذان المصطلحان في فن الرسم ليعنيا الدراسات الغربية للحركة التي اوحى بها التجارب السينمائية، كما نجد في لوحة «فتاة تركض في الشرفة» لـ (بالا) التي هي مجموعة من ثماني لقطات سريعة لفتاة راكضة، او في لوحة «مقود الحيوان المتحرك» للرسام نفسه حيث نجد كلباً بعدة ارجل وذبول يحاول ان يتخلص من مقاوده الاربعة. ان العنصر الممرى هو جزء اساسي في ادب الحركة، ليس في المشاهد السريعة والمصورة بالالوان كمشهد (كازارما) في رواية «مافاكرا المستقبلي» حسب بل في الثورة في عالم الطباعة ايضاً التي اشعل لهيها المستقبليون وعلى الرغم من بعض

الفروق، إلا أن الكتاب - الدعاية الذي كتبه (مارينيتي) ووضع له عنوان «جبال + وديان + شوارع + جوفر»^(*) (١٩١٥) شبيه ببعض كتب الدعاية. السياسية وخاصة كتاب «الرقص الشيباني» (١٩١٤) لـ (سفيريوني). تعنى هذه الكتب بتأثير الدعاية السريع وخصوصاً بتأثير الدعاية التي سبقت دخول إيطاليا الحرب العالمية الأولى.

لقد أكد موضوع «الجمال الجديد، جمال السرعة» المثبت في الفقرة الرابعة من «البيان» من جديد في «البيان الفني للدب» الصادر في الحادي عشر من مايس ١٩١٢. إلا أن الطائرة في البيان الأخير حلت محل السيارة كمصدر للإلهام الفعلي. جاء البيان الأخير بأحدى عشرة نقطة أملاها محرك الطائرة:

عندما كنت جالساً فوق خزان الوقود، وأنا ملتصق بالطيار أدركت البلادة المضحكة لقواعد النحو القديمة التي ورثناها عن هوميروس. أدركت الحاجة الملحة إلى تحرير الكلمات من سجن الجملة اللاتينية بطبيعة الحال أن لهذه الجملة، مثلها مثل أي إنسان غبي، رأساً لا ذعاً ومعدة ورجلين وقدمين مسطحين، لكنه لن يكون لها جناحان. إنها لا تقوى على المشي أو الركض لحظة واحدة بدون أن تتوقف مقطوعة النفس.

هذا ما قالته لي مروحة الطائرة عندما كنت أحلق على ارتفاع مائتي متر فوق مداخن ميلانو.

نجد هنا دعوة إلى كتابة شعر نابع من الحدس (intuition)، دعوة إلى كره المكتبات والمتاحف، إلى التبرؤ من العقل، إلى إعادة تأكيد أهمية الحدس المقدس الذي جبلت عليه الاجناس اللاتينية. كان على شعرهم أن يعتمد القياس (analogy) بدل المنطق (logic)، وكان عليهم أن يهجروا النحو اللاتيني وأن يستعملوا الأسماء استعمالاً اعتباطياً. أما الأفعال فيجب أن تكتب دائماً بصيغة المصدر. كانوا يبالغون الغاء الصفات والظروف وعلامات التنقيط (مع أنهم سمحوا باستعمال الرموز الرياضية والموسيقية).

جاء اهتمامهم الذاتي بالمادة ليحل محل الدراسات النفسية الانسانية. كتب (مارينيتي)

* جوزيف جاك جوفر (١٨٥٢ - ١٩٣١): القائد العام للقوات المسلحة الفرنسية ولقوات الحلفاء في الحرب العالمية الأولى - المترجم.

عن علم النفس الحدسي واسماه بـ «علم النفس الفسيولوجي» للمادة . لقد وعد [المستقبليون] بابتكار الخيال اللاسلكي الذي سيتمخض عن «توليف متجانس لعناصر الكون التي يمكن احتواؤها عن طريق نظرة خاطفة واحدة ويمكن التعبير عنها عبر كلمات جوهرية» . هذه هي الكلمات الحرة : «بعد الشعر الحر أصبح عندنا أخيراً كلمات حرة» (جدير بالذكر ان مصطلح «الشعر الحر» ابتكره كوستاف كان الذي اعجب به مارينيتي كثيراً) . وفي كتابه الموسوم «اجابات عن الاعتراضات» ، الذي كان رداً على من اعترض على هذا «البيان» وظهر في الحادي عشر من آب ١٩١٢ ، يصف (مارينيتي) فعل الابداع الحدسي وكأنه كتابة اوتوماتيكية تقريباً . «يبدوان اليد التي تكتب تنفصل عن الجسد وتأخذ بالابتعاد المستقل عن الدماغ . . .» يبدوان هذه المقولة ستمهد الطريق لـ «الفن السريالي السحري» لبريتون .

كتب (مارينيتي) كتابه الموسوم «زانك تم تم» (ادرنة ، تشرين اول ١٩١٢) بكلمات حرة . نشره في عام ١٩١٤ وقد استهله ببيان - مقدمة كتبها في عام ١٩١٣ . ووضع لتلك المقدمة عنوان «تخطيط النحو - خيال لا سلكي - كلمات حرة» . تقول هذه المقدمة يتوجب استخدام الاسلوب الجديد في الادب الغنائي حسب وليس في الفلسفة والعلوم والسياسة والصحافة او التجارة او في بيانات مارينيتي الخاصة . ان الاساس الذي تقوم عليه الاشكال الفنية المستقبلية - الدينامية التصويرية ، الموسيقى الصاخبة ، الكلمات الحرة - يكمن في المشاعر الجديدة التي حددتها السرعة الجديدة في المواصلات . لقد ساد الاعتقاد بان اية صحيفة يومية كبيرة هي خلاصة ليوم كامل في العالم . ان لكل فرد ادراكات انية متعددة . كان على كل فرد ان يرى شيء بلمحة عين ، وكان عليه ان يفسر كل شيء بكلمات معدودة . سيضطر المراسل الحربي (قبل اختراع التلفزيون الذي يمكننا ان نقول افتراضاً انه كان سيستهوي مارينيتي) الى تخطيط ميكانيكية النحو اللاتيني لكي يوصل بكلمات اساسية انطباعاته و«ذبذبات ذاته» . انه ، كجهاز اللاسلكي ، سيربط الاشياء المتباعدة عن طريق الشعر . وستساعد الثورة في عالم الطباعة على التعبير عن افكار مختلفة في آن واحد . يمكن استعمال عشرين نموذجاً مختلفاً وثلاثة الوان مختلفة او اربعة على صفحة واحدة اذا اقتضت الحاجة وذلك من اجل التعبير عن الافكار متفاوتة الاهمية وعن الانطباعات متفاوتة

المشاعر، وسيعبر دائماً عن الحياة الفردية على سبيل المثال، عن طريق الحروف المائلة (italics).

هذا هو أسلوب «زام دم دم». ان تأثير الطباعة الحديثة هو تأثير مباشر، وبخاصة عندما نقارنه بما اسماه (مارينيتي) بـ «دكاكين الخضراوات الاسطورية» التي تتعاطى بيع الاساليب الفنية الجديدة المزخرفة والتي اراد (مارينيتي) ازاحتها عن الطريق. تنثر الكلمات على اختلاف انماطها على الصفحات وترصع برموز رياضية، وحياناً تنظم في اشكال بيانية بالطريقة نفسها التي «تعرض» فيها البضائع. ويشهد الهجاء ايضاً على التحرر الذي يؤكدّه البيان الاول ويدافع عنه ويوحى هذا الهجاء (Spelling)، الى حد ما، بالمعنى عبر تلفظ الكلمات (onomatopoeia)، ذلك المعنى الذي كان (مارينيتي) يأمل في تحقيقه. نجد في الصفحة الاولى من الكتاب هذه الكلمات: «سي سي سي سي سي سي سي». نصف اصوات هذه الكلمات رحلة بالقطار الى صقلية. ان «فصول» الكتاب صور قلمية انطباعية مقتضبة انها تحمل عناوين مثل «تعبئة»، «غارة»، «قطار مليء بالجنود المرضى». يصف الفصل الاخير من الكتاب «المرضى» بأسلوب برقي، انه يصور ويجسد الروائح والاصوات والامال والاحلام والالام والاضاع الصحية لالف وخمس مائة جندي موضوعين في قطار مغلق يسير تحت وابل من النيران من (كاراكاج) الى استانبول. ربما كان الكاتب قد حقق نجاحاً كبيراً في وصفه تلك الرحلة لو انه كان اقل غموضاً. يخبرنا (مارينيتي) في الكلمات الاخيرة من كتاب «تخطيط النحو» عن كيفية ازالة الغموض، وذلك في معرض حديثه عن الحاجة الى نوع معين من «الخطباء المتحمسين» لالقاء شعره. لقد قام هو نفسه بالقاء مقاطع مختلفة من «زانك تم تم» في عدد من المدن الاوربية في عامي ١٩١٣ و ١٩١٤، مثل لندن في ١٦ - ٢٠ تشرين الثاني ١٩١٣، وفي «صاله دورية» في ٢٨ نيسان ١٩١٤. يصف (وندام لويس) احدى تلك المناسبات التي كان حاضراً فيها بقوله:

زار مؤسس الفاشية [كذا]* مدينة ادنة المحاصرة. واراد ان يحاكي اصوات

* وردت كلمة (Sic) التي تعني [كذا] في النص الانكليزي ونقلناها كما هي - المترجم.

المدافع . لقد كانت خطبة شعرية حماسية . . . ولذلك اخفى (مستر نيغسون)^(٣)

نفسه في احد اركان الصالة ، وبشارة من (مارينيتي) اخذ يقرع طبلاً عملاقاً .

ظل الحاضرون مندهشين وهم يتساءلون ماذا كان ليوسع صوت مارينيتي وحده ان يفعل . من المؤكد قام بفعل الكثير من الضوضاء الخارقة . ان يوماً من الهجوم على الجبهة الغربية ، بكل ما هنالك من اسلحة ثقيلة تشق عنان السماء ، لا يمكن ان يقارن بالاصوات التي كنا نسمعها في ذلك اليوم .^(٤)

يبدو انه لا توجد تسجيلات لتلك الفعاليات ، ولكن من المؤكد كانت لطريقة (مارينيتي) في الالتقاء ولشخصيته اهمية كبيرة . وهذا بدوره يظهر كم كان مارينيتي وثيق الصلة بالمرح ، لا سيما مسرح المنوعات (Variety Theatre) الذي كان معجباً به اشد الاعجاب .^(٥) لقد تزامن «البيان» الادبي الفني الاخير لتلك الايام الرائدة مع نشر «زانك تم تم» . يستشهد هذا البيان بامثلة مأخوذة من هذا الكتاب . (ان البيانات الادبية اللاحقة ، كالمقدمة التي تستهل كتاب «شعراء مستقبليون جدد» (روما ، ١٩٢٥) والمقالة التي كتبت في عام ١٩٣٧ في «تكنيك الشعر الجديد» ولم تقدم اكثر من تلخيص للحركة وتكرار لتعاريف «الكلمات الحرة» .) ظهر العنوان المحير «العظمة الجبرية والميكانيكية وحساسية الارقام»

٣ - وقع سي . ر . دبليو . نيغسون ومارينيتي البيان المستقبلي الموسوم بـ «فن انكليزي حيوي» الذي القاه (مارينيتي) في «قاعة دوريه» وفي جامعة كيمبرج ونشر في حزيران ١٩١٤ . ان اسلوب هذا البيان صدى لاسلوب (ابولينير) من حيث ان الاخير عندما يناقش قضية معينة يذكر مالها وما عليها ، وهذه الخاصية نجدها في كتابه الموسوم «العداء المستقبلي للتراث» . ينظر : اوبراف . ت . مارينيتي ، تحرير ل . دي ماريا (فيرونا ، ١٩٦٨) ، الجزء الثاني ، ص ٩٥ . كان نيغسون في ذلك الوقت «دوامياً» ، الا ان (وندام لويس) فصله من الحركة الدوامية لان الاول كان مستقبلياً اكثر مما ينبغي . ينظر : م . دبليو . مارتن الفن المستقبلي والنظرية (اوكسفورد ، ١٩٦٨) ، ص ١٨٢ .

٤ - وندام لويس ، انفجارات وقنابل (لندن ، ١٩٦٧) ، ص ٣٣ .

٥ - نشر «البيان» الذي يعنى بـ «مسرح المنوعات» في جريدة «ديلي ميل» ، ٢١ تشرين الثاني ١٩١٣ . قارن : اوبراف . ت . مارينيتي ، تحرير ل . دي ماريا (فيرونا ، ١٩٦٨) ، الجزء الثاني ، ص ٧٠ . هذا اول بيان يولي المسرح اهتماماً مباشراً . يركز «البيان» في الالتقاء الخطابي الشامل والديناميكي» ، الذي ظهر في الحادي عشر من اذار ١٩١٦ ، في اخماد الصوت الانساني وفي ابراز اهمية الايماءات الميكانيكية والرياضية . لا بد من ان يكون ذلك التكنيك قد راق موسوليني . يصف ذلك البيان ايضاً الخطبة الرنانة التي القيت في «قاعة دوريه» والمشار إليها سابقاً .

في مجلة (لاسيربا) في اذار ونيسان ١٩١٤ . هنا اقترب تكنيك «الكلمات الحرة» من جماليات الماكنة اكثر فاكثر . فقد شبه ذلك التكنيك ببارجة حربية كبيرة في حالة حرب ، بعدئذ شبه بمحطة كهربائية . ان الانقاص من قدر علم النفس الانساني الذي نلاحظه في «البيان الفني» للعام ١٩١٢ ، وبخاصة في الفقرة التالية منه : «ان حرارة قطعة من الحديد او الخشب هي الان اكثر اشارة لنا من ابتسامات امرأة او دموعها» والذي لاحظته (لورنس) وتعاطف معه في احدى رسائله الى (كارنيه) ، ان ذلك الانتقاص اصبح اكثر وضوحاً من ذي قبل . لاحظ (مارينيتي) عندما كان في الجبهة في العام ١٩١١ «كيف ان فوهة بندقية مشعة ومناضلة ، اتلفتها حرارة الشمس والاطلاق السريع ، تكون اكثر لفتاً للنظر من منظر الناس المعذبين الذين هم في طريقهم الى الموت .» بهذه الطريقة «يجب على شعر القوى المؤثرة ان يحل محل الشعر الانساني . علينا ان نلغي الموضوعات الرومانسية المغرقة بالعاطفة» . ان الموضوع الاخر الذي يمكن ملاحظته في «البيانات» المبكرة هو استعمال الفعل في صيغة المصدر، اي تجريده من العنصرين الانساني والزمني . فاذا استعمل الفعل كما تستعمل عجلة القطار او مروحة الطائفة واذا قل دور البشر سيعطي ذلك الشعر الغنائي الجديد «زخماً» يمكننا ان ندرك ان اللغة التي يتعامل معها (مارينيتي) لا ترضخ لهذا النوع من التجارب كما هي الحال بالنسبة الى عدد من فرضياته اللغوية . قد تكون اللغة الانكليزية او الاميركية اكثر طواعية لتحقيق اغراضه من اللغة الايطالية ان «الحساسية الرقمية» الجديدة تستمد من الولع بالدقة في وصف الاشياء - «لقد غطى صوت الجرس مسافة عشرين كيلومتراً» ، هذا الوصف بالنسبة الى مارينيتي ادق مما لو استعمل صفات «غير دقيقة وغير مؤثرة» . وبالطريقة نفسها من المعادلة : « $x + + - + - +$ » تصف عربة تغير فيها ناقل الحركة [الكبير] لاجل زيادة السرعة .

- ٢ -

من الطبيعي ان نركز في «البيانات» لانها تعطي خلاصة الحركة المستقبلية كما رآها مؤسسها ولانها ايضاً تمثل شكل الحركة الادبي بلا منازع . كان (مارينيتي) ميالاً الى عرض افكاره عرضاً عدائياً ومغرياً في هذا الشكل الادبي . لقد حذا (ابولينير) حذو (مارينيتي) في

كتابه الموسوم «العداء المستقبلي للتراث» الصادر في ٢٢ حزيران ١٩١٣ ، ونهج هذا النهج (وندام لويس) ايضاً عندما نشر الاخير بيانين دواميين في العدد الاول من مجلة «بلاست».^(٦) ان الفرق الواضح بين الاثنين هو ان (ابولينير) وضع (مارينيتي) على رأس قائمة «ازهاره» ، بينما جاء (لويس) ليشتمه بالكلام الخشن ، وإن لم يضعه في قائمة الاشياء التي «سينسفها» .

ربما كان الانتصار السياسي الاكبر الذي حققه (مارينيتي) في بداية الحركة يعود الى تحول الكثير من الكتاب الذين كانوا ينتمون الى مدرسة (فلورنسا) وكانوا مرتبطين بمجلة (لاسيربا) الى المستقبلية ، واهمهم (پاپيني) الذي كان نقده القاسي يعكس قسوة الحركة . كتب (پاپيني) عدداً من المقالات عن المستقبلية في عام ١٩١٣ ودافع عنها في سنوات تألقها ، ثم انصرف عنها . لقد دافع (مارينيتي) عن (پالازيشي) في عام ١٩١٣ لان الاخير مستقبلياً ولانه رمى «القنابل الفكرية» على الرومانسيين ، على الغاز الحب والموت وعلى تقديس النساء . اطرأ (مارينيتي) اطراء خاصاً قصيدة «النافورة العلية» لپالازيشي لاحتوائها على كثير من الكلمات التي يدل نطقها على معناها ولانها كانت «تبصق على محراب الفن» . كان (اردنيوسوفيچي) العضو الثالث في تلك المجموعة وكان العضو الوحيد الذي حقق شهرة رساماً وكاتباً . وكتب ايضاً كتاباً اسماه «علم الجمال المستقبلي» في الفترة الواقعة بين عامي ١٩١٤ و ١٩١٧ . كما كتب كتباً اخرى حاولت استخدام اسلوب «الكلمات الحرة» . لقد اسبغت تلك الشخصيات الفلورنسية الثلاث الهبة على الحركة . الا ان ذلك التزاوج الصعب بين فلورنسا وميلانو لم يستمر طويلاً . ففي عام ١٩١٥ اخذ الفلورنسيون يدعون بانهم المستقبليون الحقيقيون ، اما الآخرون فقد كانوا مارينيتيين . وكان ادباء فلورنسا في رأينا اقل تجريبية ، وبخاصة في حقلي الكتابات النثرية والرواية اللذين يذكران بهما عادة ، بينما ظل اسم (مارينيتي) مرتبطاً بالمستقبلية وبأيامها الرائدة التي لم يتجاوزها ابداً .

بعد الانشقاق الذي حدث مع كتاب مجلة (لاسيربا) ، لم تتلاش الحركة في فلورنسا ، فقد تبنتها مجموعة اخرى من الكتاب امثال (كاربي) و (سيتيميلي) و (كورا) و (جينا) .

٦ - مجلة «بلاست» ، العدد الاول ، ٢٠ حزيران ١٩١٤ .

كان للكتاب الثلاثة الآخرين اهتمام خاص بالمرشح وبالسينما. يلاحظ انه منذ سنة ١٩١٥ وماتلاه اخذت البيانات المستقبلية تركيز بدرجة رئيسة في هذا المجال الجديد. في عام ١٩١٥ جاء (مارينيتي) و(كورا) و(سيتيميلي) بمجموعة من «المؤلفات المسرحية Theatrical syntheses» ووضعوا لها عنوان «المرشح المستقبلي التوليقي». وفي البيان الذي اصدروه في ذلك العام اوضحوا كيف انهم اخذوا يعتمدون على المسرح اكثر من اعتمادهم على الكلمة المطبوعة، وذلك من اجل الوصول الى الجمهور. لقد طالبوا بمرشح «توليقي»، بمرشح يختلف كل الاختلاف عن المسرح التقليدي الذي يترك المشاهد «مثل مجموعة من المتسكعين يرتشفون الالم والشفقة وهم يراقبون الموت البطيء لحصان ساقط فوق الحصى الكبيرة». ان ما قصدوه بـ «التزامن Spontaneity» هو امكانية حدوث عدة افعال في وقت واحد، وهذا ينفي الحاجة الى وصف الاحداث التي تقع خارج الكواليس. كانوا يريدون الاستغناء عن التقنيات القديمة كحدوث الذروة (climax) في الفصل الخاص او تفسير الامور تفسيراً منطقياً عن طريق السبب والمسبب لان مثل هذه الاشياء لا وجود لها في الحياة الحقيقية. على الحدث ان ينساب من المسرح الى المشاهد. واخيراً سيخلق نوع جديد من المشاهد الذين سيعون اهمية المسرح وسيعتادون على التواصل المستمر مع المستقبلين بعد ان يستوعبوا «نشاطهم الديناميكي».

في اوائل عام ١٩١٦، اسس (سيتيميلي) و(كورا) مجلة اسموها «لايتاني فيوجرست» كانت تنطق بلسان ماسمي بـ «المستقبلية الفلورنسية الثانية». وهنا اصدر (مارينيتي) «بيان» في «دين السرعة الجديد». وبعدئذ، اي في نهاية عام ١٩١٦، جاءت تجارب المستقبلين مع السينما. كان (كورا) و(جينا) شقيقين (كان اسم كورا الحقيقي كوراديني، اما الاسم الحقيقي لجينا فكان جيناني). الا ان بالا اقنعهما بتغيير اسميهما لكي يبدوا اذثر مستقبلياً^(٧). سبق ان جرب الشقيقان انتاج الافلام القصيرة في الفترة الواقعة بين عامي ١٩١٠ و ١٩١٢. واقترح (مارينيتي) فكرة انتاج فلم مستقبلي وقد ادى هذا الى تخافر جهود تلك المجموعة في انتاج فلم في فلورنسا اسموه «حياة مستقبلية» في صيف عام ١٩١٦.

٧ - كانت تلك العادة الشائعة بين المستقبلين. ان كلمة (كورا) يعني (يركض) وكلمة (جينا) توحى بالالعاب الجمناسيكية. اما كلمة (بالا) فتعني (هو يرقص).

وشارك في تمثيل ذلك الفلم كل من (بالا) و(سيتيميلي) و(كورا) و(مارينيتي) وآخرين . اما (جينا) فقد أعطي له مسؤولية انتاج الفلم وتصويره . كان الفلم سلسلة من اللقطات يعالج بعضها المشاكل المستقبلية - النفسية والاجتماعية . نجد في اللقطة الاولى (مارينيتي) ومجموعة من الشباب المستقبلين المفعمين بالقوة والنشاط وهم يهاجمون رجلاً طاعناً في السن كان جالساً في مطعم يقع في منطقة (پيازل ما يكل انجيلو) ، لانه كان يتناول الحساء بطريقة كلاسيكية . هناك لقطة اخرى تذكرنا بعنوان احد بيانات مارينيتي : «رقصة ذات ابهة جبرية» .^(*) نشاهد في هذه اللقطة حزمة من الضوء تسلط على فتيات يلبسن رقائق التصوير فقط من اجل جعل «ومضات الضوء تشوش وتحطم اوزان اجسادهن» . ينتهي الفلم بهذا السؤال الذي حذفه الرقيب : «لماذا لم يمت فرانز جوزيف؟» اثار ذلك الفلم بطبيعة الحال ، الكثير من المشاعر . فقد رميت «اشياء» كثيرة على الشاشة في كل مرة كان يعرض فيها ذلك الفلم . وطبعت نسخ قليلة من ذلك الفلم وكلها مفقودة الان .

من هذه التجربة جاء «بيان السينما المستقبلية» الذي كتبه ووقعه (مارينيتي) و(كورا) و(سيتيميلي) و(جينا) و(بالا) و(چيتي) . وعدت السينما شكلاً فنياً جديداً ذا طاقة تعبيرية متعددة الجوانب . لقد جاء (مارينيتي) بالفكرة القائلة «سيكون الكون مفرداتنا» ، وهذه الفكرة هي صدى لارائه في القياس (analogy) . وقد أتى (بالا) بفكرة «التزامن» من اجل تصوير لقطات لاماكن وازمنة مختلفة في آن واحد . نجد في هذا البيان ايضاً اراء (جينا) و(كورا) في «الموسيقى اللونية Chromic music» وفي «سيمفونيات الايماءات والافعال والالوان والخطوط» ، هذه الافكار التي مهدت الطريق لظهور الاعمال الخيالية لوالث دزني .

كان ذلك البيان اقل تماسكاً من البيانات التي سبقته ، وربما يعود عدم التماسك هذا الى تعدد المساهمين في تحريره والى قلة حماس (مارينيتي) ، اوربما كان (مارينيتي) اكثر حماساً للمسرح واهتماماً به منه بالسينما في تلك الفترة . ومن المؤكد أن (مارينيتي) في مقالاته اللاحقة ركز في الرقص والمسرح ، وان كان هذان الاهتمامان من جانبه ، شأنهما شأن بياناته الادبية اللاحقة لم يضيفا الا القليل [الى ما قاله سابقاً] . وفي الحقيقة كانت بواعث المستقبلية قد استهلكت نفسها عند اندلاع الحرب . وعندما وضعت الحرب اوزارها

* نسبة الى علم الجبر - المترجم .

كانت المستقبلية الفلورنسية الثانية قد استهلكت نفسها ايضاً. ولم يقم (مارينيتي) بعدئذ بشيء يذكر سوى الاعتذار والتبرير. لقد اصبحت للتعبير المستقبلية المتأخرة شكل سياسي، وكان ذلك يعكس ليس مشاعر العديد من المستقبلين حسب، انما مشاعر الكثير من الايطاليين في تلك الفترة، وهذا ما ادى الى تغيير المكان الاجتماعي للحركة.

- ٣ -

كان للمستقبلية جانبها السياسي على الدوام اذا رجعنا الى عام ١٩٠٩ نجد «بياناً» سياسياً قصيراً كان قد نشر بمناسبة الانتخابات للتنديد بنفوذ الاكليروس السياسي. في عام ١٩١١ ظهر بيان ثان تأييداً للحرب الليبية. وفي انتخابات عام ١٩١٣ ظهر «البرنامج السياسي المستقبلي». الذي كان اكثر تطوراً من سابقه. تكرر العبارة الاولى فيه بعض ما جاء في بيان عام ١٩١١: «يجب ان تسيطر كلمة ايطاليا على كلمة حرية». كانت القاعدة الفكرية التي استندت اليها تلك المقولة معادية للاشتراكية وللكنيسة.

اما الاقتراحات البناءة التي جاء بها البيان فقد دعمت الصناعة والزراعة والنزعة التحررية الوحشية (irredentism). الا ان البيان لم يخل من الترويج للسياسة الخارجية الاعتدائية. جمعت هذه البيانات الثلاثة، بالاضافة الى كتابات سياسية معادية اخرى، في كتاب واحد يحمل عنوان «الحرب هي العلاج الوحيد للعالم» وطبع الكتاب في العام ١٩١٥ الذي شهد دخول ايطاليا الحرب العالمية الاولى.

نشر (مارينيتي) بيانه الموسوم «بيان الحزب السياسي المستقبلي» في مجلة (لا ايتاليا فيوچرستا) في شباط ١٩١٨ واعاد نشره في ايلول من ذلك العام في مجلة (روما فيوچرستا) التي اسسها في روما (كارلي) و(سيتيميلي) لتكون «مجلة الحزب السياسي المستقبلي». كانت النزعة المعادية لسلطة الكنيسة السياسية احدى النقاط الرئيسة في البيان، وذلك من اجل ترويج التعليم الرسمي وتسهيل الطلاق. اما التغييرات البرلمانية الواردة في البيان فكانت تعني تأسيس مجلس النواب من الشباب والغاء مجلس الشيوخ لتحل محله حكومة تتألف من عشرين خبيراً فنياً ينتخبون بالاقتراع الشامل. وكانت الفقرات الاخرى تؤكد استحداث التمثيل النسبي، تأميم الاراضي والممرات المائية والمناجم، تحديث

الصناعة ، تحديد ساعات العمل بثمانى ساعات يومياً ، الاجر المعجزى ، الدعم الوطنى ،
التقاعد ، المساعدة الشرعية ، توفير وسائل [الراحة] للمحاربين القدماء والغاء البيروقراطية .
ان احد اهتمامات (مارينيتى) هنا وكذلك فى كتابه الموسوم «الديمقراطية المستقبلية -
الدينامية السياسية» (١٩١٩) ينصب على التمييز بين الحركة الفنية الطليعية والحزب
السياسى الجديد : لقد افاض (مارينيتى) فى توضيح الفرق بين المستقبلية الفنية ، التى
واجهت عداء كبيراً من عامة الشعب ، وبين الحزب المستقبلى الذى كان مفتوحاً لكل من
ينشد التقدم ويحب ايطاليا . فى هذا الوقت كون المستقبليون حلقات اتصال مع جمعية
ارديتى (جمعية المحاربين القدماء) . كان (كارلى) مؤسساً لحلقة روما ، فى الوقت الذى
كان فيه (فيجى) مؤسساً لحلقة ميلانو التى كانت تجتمع فى بيت (مارينيتى) . وفى اذار
١٩١٩ اشترك (مارينيتى) و(فيجى) ومستقبليون اخرون فى تأسيس جمعية «المحاربين
الفاشين» التى تطورت الى الحزب الفاشى الاصلى . وفى نيسان كون المستقبليون و
«المحاربون الفاشيون» قوى فاشية هاجمت مكاتب الصحيفة الاشتراكية «افانتى» فى
ميلانو . وبعد فوز الاشتراكيين عليهم فى الانتخابات ، امضى (مارينيتى) واحداً وعشرين
يوماً فى السجن مع (موسولينى) و(فيجى) ومجموعة اخرى من «المحاربين» بتهمة الاخلال
بأمن الدولة وتنظيم العصابات المسلحة . فى ذلك الوقت كتب (مارينيتى) «ما بعد
الشيوعية» الذى كان استنكاراً مستقبلياً للشيوعية كمبدأ بيروقراطى ضيق الافق وسلفى . لقد
تطلع الى ما وراء الشيوعية ، الى مستقبل تنجب فيه الثقافة الجديدة جنساً من الابطال
والعباقرة فى ايطاليا . وسيكون الفن فى هذا الخصوص هدفاً وغاية ، واخيراً «لن تكون لنا
جنة على الارض ، بل سيخفف مفعول الجحيم الاقتصادى عن طريق الاحتفالات الفنية
التى لا تعد ولا تحصى» . هنا نستطيع ان نتبين كيف ان المستقبليين لم يؤخذوا مأخذ الجد
كسياسيين .

ترك (مارينيتى) و(كارلى) جمعية «المحاربين الفاشست» فى مايس ١٩٢٠ . بسبب
بعض القضايا السياسية العملية وبسبب الحاجة الى تسوية الخلافات بين الملكية
والكنيسة ، ومع ذلك ، فى الوقت الذى اخذ فيه (مارينيتى) ينتقى خطب تلك الفترة
وبياناتها فى كتاب اسماه «الفاشية والمستقبلية» فى عام ١٩٢٤ اخذت الخلافات تحل ،

واصبح هو نفسه مهتماً بتقديم المستقبلية رائداً وشريكاً للفاشية . كان اخر ادبيات المستقبلية بياناً عنوانه «الامبراطورية الايطالية» وقعه (مارينيتي) و(كارلي) و(سيتيميلي) في العام ١٩٢٣ واهدوه الى «موسوليني ، قائد ايطاليا الجديدة» . يؤكد هذا البيان النزعة الوطنية الاعتدائية ، وان كان يواصل عد الامبراطورية الجديدة مناوئة للاكليروس . الا ان الكتاب الذي صدر قبل «الامبراطورية الايطالية» ويحمل عنوان «حقوق الفنانين التي يقترحها المستقبليون الايطاليون» يوضح بصورة جلية جداً أن الحركة المستقبلية انتهت كحركة سياسية . لقد تحولت نشاطاتها الى حقول الفن ، تاركة حكومة البلد في يد «رئيس المجلس ذي المزاج المستقبلي المدهش» .

كانت تلك المصاهرة مع الفاشية ولا تزال العقبة الكأداء امام تقويم المستقبلية . من المؤكد ان المستقبلية ساهمت في ردد فن الخطابة الفاشي الذي جعل (موسوليني) يقول باعتداد انه «سيثقب معدة البرجوازية الايطالية»^(٨) لقد خصص يوم «السبت الفاشي» لالعب الجمناستيك وللتدريب البدني .^(٩) يمكننا ان نرجع الافكار الاخرى التي اساءت الى الاهداف الوطنية الى اصول مستقبلية ، افكار مثل «ليس من واجب ايطاليا ان تملك حاملات طائرات مادام (موسوليني) قد بين باعتداد أن ايطاليا نفسها كانت حاملة طائرات عملاقة قادرة على الوصول الى البحر الابيض المتوسط»^(١٠) واذا رجعنا الى العام ١٩١١ نجد (مارينيتي) يقول في «البيان السياسي الثاني» : «تملك ايطاليا اليوم شكل البارجة البحرية الكبيرة وقوتها كما تملك اساطيل من الجزر الطوربيدية» . وعندما اخذ الانهيار الاقتصادي اثناء الحرب يظهر مرة ثانية للعيان ، يبدو ان (موسوليني) اخذ يفكر في تجنب الاضطرابات عن طريق بيع الكنوز الفنية الايطالية - وهذا ما ينسجم مع الحلم المستقبلي في تحطيم المتاحف والمعارض الفنية ، وكذلك مع الافكار اللاحقة في المتاجرة بالاعمال الفنية .

من الطبيعي ان تكون المستقبلية قد اثارت نقمة جمهورها . ففي كل حادث مستقبلي

٨ - ايطاليا الجديدة ١٩١٨ - ١٩٤٨ ، تحرير ف . جيچيني وكابيلي (روچاسان كاسيانو، ١٩٦٢)، ص ١٠١ .

٩ - سي . هبرت ، بنيتو موسوليني (هارموند سورث ، ١٩٦٥) ص ١٥٦ .

١٠ - ل . فيرمي ، موسوليني (شيكاغو، ١٩٦١)، ص ٤١٠ .

كان الجمهور يتحول الى جزء من المشهد. لقد اطلق على (مارينيتي) لقب «كافاين اوربا» بسبب قدرته على الاثارة والازعاج. فقد عادى (پاوند) الذي ذكر في احدى رسائله الموجهة الى (جويس) في ٦ ايلول ١٩١٥ أن المستقبلية «تزوج بين السينما والرسم وبين الاسهال والكتابة»،^(١١) مع أن هناك ناقداً ايطالياً يذكر ان (پاوند) قال ايضاً: «لولا المستقبلية لما تيسر خلق الحركة التي بدأتها مع جويس واليوت واخرين في لندن».^(١٢)

اشار النقاد الى ان كثيراً من الافكار المستقبلية كانت شائعة في السنوات المبكرة من هذا القرن فقد كتب (پافوليني) في العام ١٩٢٤ قائلاً كان هناك نوع من المستقبلية. حتى بدون (مارينيتي). ان توليف افكار المستقبلية والترويج لها عدائياً كانا من الاهمية بمكان. لقد تبنت بعض الحركات تلك الافكار وحاربتها حركات اخرى وبخاصة الدادائية.^(١٣) رأى بعض النقاد، عند دراستهم الروائي الاميركي (دوس پاسوس) «ربما يكون اهم اكتشاف حققه المستقبليون هو ادراكهم تشرذم المواد المختلفة ظاهرياً وتناقضها وتفاعلها، ذلك الادراك الذي ساعد على التعبير المباشر عن سرعة الحياة المعاصرة وتنوعها».^(١٤)

من المؤكد ان تكنيك مانشيتات الصحف اليومية وكذلك تكنيك «عين الكاميرا Camera Eye» الذي نجده في «الولايات المتحدة الاميركية» لدوس پاسوس، كل هذا يذكرنا بما قاله (مارينيتي) عن الصحيفة اليومية من حيث كونها محصلة يوم واحد من حياة العالم. ربما أن الاوان لتقويم التجارب الادبية والمسرحية للحركة المستقبلية، على ان لا يسمح لعمال الرسامين والنحاتين في التعقيم عليها كلياً.^(١٥)

١١ - رسائل ازرا پاوند الى جيمس جويس مع مقالات پاوند عن جويس، تحرير ف. ريد (لندن، ١٩٦٨)، ص ٤٣.

١٢ - أ. فراتيني، توماسيو انكاريتي (روچاسان كاسيانو، ١٩٥٩)، ص ١٠٢. في البيان الموسوم بـ «الرواية التوليفية» الذي نشر في العام ١٩٣٩، اتهم مارينيتي (بروست) و (جويس) بانهما «لوثا كلمائنا الحرة المتألفة والديناميكية التي تحدث في آن واحد وحولها الى اسهال مكتوب». اوبرا ف. ت. مارينيتي، تحرير ل. دي ماريا (فيرونا، ١٩٦٨)، الجزء الثاني، ص ١٩٣.

١٣ - ه. رچر، الدادائية (لندن، ١٩٦٥)، ص ٢١٧.

١٤ - ي. دي. لاوري، «فن مانهاتن الحيوي»، مقال منشور في منشورات جمعية اللغة الحديثة «PMLA»، المجلد ٨٤، العدد ٦، تشرين اول ١٩٦٩، ص ١٦٢٨.

١٥ - كتبت هذه المقالة قبل افتتاح «معرض المستقبلية الايطالية» في تشرين الثاني ١٩٧٢ الذي نظمه «مجلس الفنون الاسكتلندية والفنون الشمالية».

قائمة بتواريخ ظهور البيانات الرئيسة للحركة المستقبلية :
إذا اردت الحصول على قائمة اوفى واكثر تفصيلاً من هذه القائمة فارجع الى : سي .
باومكارث ، تاريخ الحركة المستقبلية - (راينك ، ١٩٠٦) ، ص ٢٩٩ وما بعدها . واذا اردت
المزيد من التوثيق ، فارجع الى : «ارشيف المستقبلية» ، تحريرم . د . كاميلووت .
فيوري ، مجلدان (روما ١٩٥٨) .

- ١٩٠٩ - «البيان المستقبلي» ، مارينيتي
«دعنا نقتل ضوء القمر» ، مارينيتي
«البيان السياسي الاول» ، مارينيتي
١٩١٠ - «بيان الرسامين المستقبليين» ، بوچيوني ، كارا ، روسولو ، بالا وسيفيريني .
«البيان الفني للرسامين المستقبليين» ، بوچيوني ، كارا ، روسولو ، بالا وسيفيريني .
«ضد مدينة البندقية السلفية» ، مارينيتي ، بوچيوني ، كارا وروسولو .
١٩١١ - «البيان السياسي الثاني» ، مارينيتي .
١٩١٢ - «البيان الفني للادب المستقبلي» ، مارينيتي .
«مقدمة لفهرس المعارض التي اقيمت في باريس ، لندن ، برلين ، بروكسل ، ميونخ ،
هامبورك ، فيينا . . الخ» وقعه بوچيوني ، كارا ، روسولو ، بالا وسيفيريني .
١٩١٣ - «تخطيط النحو - الخيال اللاسلكي والكلمات الحرة» ، مارينيتي .
«البيان المستقبلي [الموجه] ضد مونمارت» ماكد يلمارل ومارينيتي .
«مسرح المنوعات» ، مارينيتي .
«البرنامج السياسي المستقبلي» ، مارينيتي ، بوچيوني ، كارا ، روسولو .
«العداء المستقبلي للتراث» ، ابولونير .
«رسم الاصوات ، الضوضاء والروائح» ، كارا .
ظهور العدد الاول من مجلة (لاسيبرا) التي كان يحررها بيپيني وسوفيچي .
١٩١٤ - «الابهة الميكانيكية والجبرية والحساسية العددية» ، مارينيتي .
«اوزان العبقرية الفنية» ، ومقايسها واسعارها ، كوراديني وسيتيميلي .

- «هندسة العمارة المستقبلية»، سانتيليا .
- «مستقبلتي»، بايني .
- «الرسم والنحت المستقبلي»، بوجيوني .
- «التكعيبة والمستقبلية»، سوفيغي .
- «فن انكليزي حيوي»، مارينيتي ونيقنسون .
- ١٩١٥ - «الحرب هي العلاج الوحيد للعالم»، مارينيتي .
- «المسرح التوليقي المستقبلي»، مارينيتي ، سيتيميلي ، كورا .
- «اللوحات الحربية»، كارا
- «كبرياء ايطالي»، مارينيتي ، بوجيوني ، روسولو ، سانتيليا ، سيروني وبياتي .
- ١٩١٦ - «السينما المستقبلية»، مارينيتي ، كورا ، سيتيميلي ، جينا ، بالا ، چيتي .
- «دين السرعة الجديد»، مارينيتي .
- ظهور العدد الاول في مجلة (ليتاليا نوتورستا) تحرير كورا وسيتيميلي . .
- ١٩١٧ - «بيان الرقص المستقبلي»، مارينيتي .
- ١٩١٨ - «بيان الحزب المستقبلي الايطالي»، مارينيتي
- ظهر العدد الاول من مجلة (روم فيوجرستا) ،
- تحرير مارينيتي ، سيتيميلي وكارلي .
- ١٩١٩ - «الديمقراطية المستقبلية»، مارينيتي
- ١٩٢٠ - «ما بعد الشيوعية»، مارينيتي .
- ١٩٢١ - «اللمسية»، مارينيتي
- «مسرح المفاجآت»، مارينيتي .
- ١٩٢٤ «المستقبلية والفاشية»، مارينيتي
- «بعد المسرح التوليقي ومسرح المفاجآت، سنخترع مسرحاً مطلقاً يعادي القضايا النفسية ويتضمن عناصر نقية ملموسة»، مارينيتي .

د - المستقبلية الروسية

ج . م . هايد

في قصيدته البارزة التي كتبها في عام ١٩١٥ والموسومة بـ «سحابة في سروال» منح فلاديمير ماياكوفسكي (Vladimir Mayakovsky) ، صاحب اكبر موهبة تجديدية في الحركة المستقبلية في الادب الروسي ، نفسه لقب «زرادشت زماننا الصخاب» . لم يكن ذلك اللقب الضخم هو اللقب الوحيد الذي اعطاه لنفسه ، فقد منح نفسه ايضاً لقب «المسيح الملهم» . الا ان اللقب الاول هو الانسب له : كان (ماياكوفسكي) عرافاً منشقاً ذا موقف تنبئي . لقد دشّن رسمياً ، او بالاحرى اخترع ، عهداً جديداً وانشد مراثية العالم القديم . كانت لماياكوفسكي الرغبة الشديدة نفسها التي كانت لنيتشه في نبذ نفايات الماضي وفي التطلع الى كل ما هو جديد . كان متحمساً للسيطرة على الجوانب الحدسية والسلبية في شخصيته دون ان يلتفت الى ما سيكلفه ذلك من ثمن . لقد صب (ماياكوفسكي) جام غضبه على جيل الرمزيين الذين سبقوه وعلى ادبهم القائم على التلميح وعلى تصوير الفروقات الضئيلة التي تكاد لا تدرك في اللون او المعنى (Nuance) ذلك الادب الذي لم يصور سوى الجانب المنحط من الحضارة . في الحقيقة كانت الحركة المستقبلية تدين بالفضل الكبير لـ (نيتشه) . كانت هناك حركات كثيرة تتسم بالحماس (النيششي) نفسه لنبد الماضي المنحط وتأکید فاعلية الارادة الانسانية في وجه الجبرية (determinism) والعادات ، الا ان الحركة المستقبلية كانت الحركة الاعنف والاكثر تطرفاً .

اننا لا نعجب عندما نرى كثيراً من النقاد المعاصرين لا يجدون في (مايكوفسكي) واصدقائه سوى الغلو الفاحش والتطويل لانفسهم . لم يسع المستقبليون الى ارضاء الناس : لقد سمي البيان الشهير الذي اعده (مايكوفسكي) بمساعدة (خليينكوف) و (كروچونيك) و

(ديفيد برليوك) في عام ١٩١٢ ، سمي بـ «صفعة في وجه الذوق العام» . كان ذلك البيان بمثابة التعبير المدون عن الصبائية التي استمرت تقريباً حتى العام ١٩١٧ . فقد اعلن (خليينيكوف) بحدة انه «زعيم العالم» . اما (لاريونوف) و(كونچاروف) ، تلك الموهبتان الكبيرتان في فن الرسم ، فقد طافا الشوارع بملابس واقنعة غريبة مضحكة . كانت «المسرحيات» تمثل في المقاهي والمطاعم بصورة شبيهة بالاحتفالات الفوضوية الدادائية . كان (ماياكوفسكي) يقوم بنفسه بمهمة اخراج تلك العروض الاعتدائية السمجة وهويلقي الشعر ويتفوه علانية بهجر الكلام ، كما حدث عندما ظهر في معرض (پتروغراد) للرسم الفنلندي في عام ١٩١٧ . وعلى الرغم من كل ذلك نجد (بورسي باسترنك) ، الذي يمتلك تكويناً شعرياً مختلفاً يجعلنا ابعد ما نكون عن اتهامه بالتحيز ، يصف لقاءه الاول مع (ماياكوفسكي) في عام ١٩١٤ بطريقة توحى بان (ماياكوفسكي) يمتلك طاقة ابداعية كبيرة تتجاوز تكتيك المصادفة (Shock - tactics) . فقد وصفه بطريقة منعمة بالتحسس والعدالة :^(١)

جلس على الكرسي كأنه جالس على مقعد الدراجة الهوائية فقد كان منحنيّاً الى امام وهو يقطع لحم العجل ويلتهمه . اخذ يلعب الوزق وهويزوج بعينه يميناً وشمالاً من غير ان يدير راسه . بعدئذ اخذ يتمشى بوقار في شوارع (گزنسكي) وهو يدندن بصوت جهوري رنان صادر من انفه يدندن بمقاطع مأخوذة من اعماله ومن اعمال غيره . قطب جبينه وشرع يقرأ بصوت عال سريع كسرعة عربة الترحلق . ادرك أن الاوان قد آن ليتحرر من القيود وليطلق العنان لسجيته . كانت الطريقة التي يسير بها توحى بانه توصل الى قرار لا بد من تنفيذه ، لقد قررانه انسان عبقرى . ادهشه ذلك القرار ، الا انه ظل ملتزماً به في كل الاوقات وقد كرس كيانه لتجسيده من دون اية رجعة اورحمة .

ان صورة الدراجة الهوائية جاءت في محلها ، فهي توحى بولع المستقبلين بالحركة السريعة وبالاندفاع نحو افاق المستقبل ، انه الاندفاع نفسه الذي نجده في قصائد (مارينيتي) المبكرة التي كتبها في العام ١٩٠٥ . ان حركات (ماياكوفسكي) البشعة والسريعة تعكس ، كما هي الحال بالنسبة الى اعمال المستقبلين الايطاليين ايقاع الحياة

١ - بوريس باسترنك ، حسن السلوك (١٩٣١) ، ترجمة جورج ريفي .

المدينة المعاصرة التي تمتاز بعدم التواصل . ان هذا الاندفاع الآلي يحرر الطاقات ويدفع الانسان الى امام من اجل اختراق الزمان والمكان . يقول (ماياكوفسكي) في كتابه الموسوم «كيف يصنع الشعر» (١٩٢٦):^(١)

اذا اردت ان تكتب عن الرقة في الحب عليك بركوب الحافلة رقم (٧) من ساحة (ليانسكي) والتوجه الى ساحة (نوكين) . ان ارتجاج الحافلة المروع هو احسن ما يوضح لك سحر الحياة .

يمكن للعواطف الانسانية ان تجسد وتحرر مما اسماء (ماياكوفسكي) بـ «ارتعاش وخفقان» الشعر الرمزي والانحطاطي بحسب علاقتها بدناميكية المدينة وهذا يتم عن طريق اتباع تكنيك اللوحات المستقبلية مثل لوحة «ضوء الشارع تنفذ الى البيت» لـ (أمبيرتو بوشيونى) اولوحة «ارتجاجات السيارة» (١٩١١) لـ (كارلو كارا) . اننا نجد في هاتين اللوحتين عدم التواصل العنيف الذي يهاجم المشاعر ويشوهها . صحيح اننا لا نجد الكثير من اللوحات الروسية التي تستعمل مثل هذا التكنيك ، الا ان لوحة «راكب الدراجة» (١٩١٣) لـ (ناتاليا كونجاروفا) ولوحة «مسن السكين» (١٩١٢) لـ (ماليقچ) هما الاقرب الى هذا التكنيك . ان عبارة (ماياكوفسكي) التي سلفت تظهر ايضاً ذلك النوع الغريب من النزعة المادية الذي قاده الى الاستسلام للقادة البلاشفة ومن ثم جعلته كما هي القادة ، ينتمي الى الوعي الثوري . ان الممكنة لا تصوغ قدرة الانسان على الادراك الحسي حسب (كما هي حال الانطباعيين) بل حتى وعيه ، كانت المستقبلية الروسية ، على خلاف نظيرتها الايطالية لا تمكن الانسان بقدر ما تمجده كقاهر للطبيعة وبالنسبة الى الروس آنئذ كان للمكانن التي كانت بدائية مقارنة بالمكانن في الغرب في ذلك الوقت ، دور ثوري في المجتمع ، وقد انعكس ذلك الدور في الفن ، وهذا ما يميزها عن سيارات السباق العصرية التي اطراها (مارينيتي) ، وهذا ما يميز ايضاً الحركة المستقبلية الروسية عن نظيرتها الايطالية سياسياً .

كانت البلشفية كما اشار الى ذلك المستقبليون بحماس تقريباً ، حركة تشبه حركتهم من حيث انها تسعى الى الامساك بالمستقبل وربطه بعجلة الحاضر ذي الايقاع البطيء والمتناقل . ان صورة عربة الترحلق المثيرة التي استعملها (باسترناك) تصور رجلاً نفذ صبره

٢ - فلاديمير ماياكوفسكي ، كيف يصنع الشعر (لندن ، ١٩٧٠) ، ترجمة ج . م . هايد .

حيال التخلف في روسيا وتوحي ايضاً بعدم جدوائية التراث الادبي البالي . كما انها توحي بالخطر الاكيد ايضاً . قال (ليون تروتسكي) بكل وضوح في كتابه الموسوم «الادب والثورة» (١٩٢٤) . «توجد النهلستية البوهيمية في مبالغة المستقبلين في نبذ الماضي ، الا ان ذلك النبذ لم يكن ثورياً بروليتارياً» . غير ان الشيء الذي لا يمكن انكاره هو ان الثورة صاغت اعمال المستقبلين وان تلك الاعمال (عبر فن الدعاية الذي كان متنوع الاشكال وغالباً ما كان ذا مستوى فني رفيع) أدت دورها في صياغة الثورة . لقد كان لـ (ماياكوفسكي) دوره في الاستشارة قبل عام ١٩١٧ بمدة طويلة ، حتى عندما كان لا يزال في سن التلمذة . وكان يمتلك الشعور الثوري بازالة التخلف الاقتصادي النابع والمدعوم في النظام الاستبدادي . يذكر في سيرته الذاتية الطريفة التي كتبها على عجل في عام ١٩٢٨ واسماها «انا نفسي» أنه عندما كان طفلاً كان يتمتع بالنظر الى أعمال الامير (ناكاشيدز) الخشبية المضاءة بالمصابيح ليلاً . وجعلته تلك الاعمال ينبذ الحركة الطبيعية ويدرك عظمة الكهرباء ، اذ اصبحت الطبيعة «ليست عصرية بما فيه الكفاية» . ان التكنيك المبكر الذي اتبعه في الدعاية لنفسه والذي كان متطوراً في الايام المزدهرة للمستقبلية المبكرة ، اتخذ ذلك التكنيك اسلوب المنابر من اجل توصيل حقائق الاشتراكية والشعر الى اوسع الجماهير من دون اي تبسيط فج ، وقد حقق له ذلك الاسلوب النجاح الكبير . لقد اعتمد في اسلوبه ومفرداته على كلام العامة (لاسيما اهل المدينة) وعلى الاغاني الشعبية . وقلب بذلك قول (مالارمييه) المشهور ، لانه اخذ يصغي لهجة رجل الادب وليس لهجة القبيلة يشخص (ماياكوفسكي) ، في كتابه الموسوم «كيف يصنع الشعر» المشكلة بهذه الصيغة :^(٣)

لقد نشرت الثورة لغة الجماهير على عواهنها في الشوارع . اصبحت اللغة العامية لسكان الضواحي تسيل في شوارع مراكز المدن . واخذت مفردات لغة المثقفين الواهنة مثل «مثالي» ، «مبادئ العدالة» . الخ والتي يهمس بها في المطاعم تداس بالاقدام . يوجد الان عنصر لغوي جديد ، لكن المشكلة هي كيف يتسنى لنا تحويله الى عنصر شعري ؟ . . كيف نكون قادرين على ان نخضع اللغة المنطوقة للشعر وكيف يمكننا استخلاص الشعر من اللغة المنطوقة؟

الا ان ماياكوفسكي أصبح في ذلك الوقت بعيداً عن الايام الاولى للمستقبلية . تظهر تعليقاته التي سلفت درجة من الانتماء الى الدولة الاشتراكية لم يستطعها المستقبليون الآخرون . ان دراستنا اعماله تساعدنا على تتبع منجرى المستقبلية منذ اصولها الاولى الى ان تطورت واصبحت حركة تجريدية اكثر عقلانية ، وتساعدنا أيضا على تشخيص البصمات التي تركتها تلك الحركة على الهندسة المعمارية وعلى التصميم الهندسية . الا ان كثيراً من الموالين لما يسمى بـ «المستقبلية التكعيبية Cubo - Futurism» كانوا على درجة في الفوضى حتى انهم لم يتمكنوا من توطين فنههم على الاشتراكية . لقد سبقت المستقبلية الثورة ، كما قال (تروتسكي) بحق . اما انتماء (ماياكوفسكي) المتعمد الى الثورة فلم يغير واقع المستقبلية كحركة . لقد ترك انشقاق المستقبلية عن التراث احتمالات سياسية متعددة ، كما حدث للمستقبلية الايطالية التي انجذبت ، في الواقع ، الى الفاشية .

- ٢ -

ان القضية المركزية لجماليات المستقبلية هي السعي لتطهير الكلمة نفسها من طلاء التراث الادبي . نجد احدى الطرائق التي يتم بها ذلك في المقطع الذي كتبه (ماياكوفسكي) وسبق ذكره . اما الطريقة الاخرى فكانت الاصرار على الاستقلال الذاتي للكلمة وللنص الادبي . فاذا تعارض الحل الاول مع فرضيات الحركة الرمزية ، التي تحاول اكتشاف قوة الترابط والتلميح في اللغة يكون الحل الثاني مرتبط بمقولة (مالارميه) المشهورة والموجهة الى (ديكا) : «القصائد ، يا عزيزي (ديكا) ، لا تستخدم الافكار بل الكلمات» . يحرر الشاعر الكلمات من شوائب الحديث اليومي ثم يدخلها في البناء المتحرر لنصه . ففي الوقت الذي كرس فيه الرمزيون فنههم لاصلاح العالم الساقط عد المستقبليون العالم ، واللغة اللصيقة به ، ليس ساقطاً ، بل مطهراً . ان القصيدة المستقبلية قصيدة فعالة - انها المثقب الذي يثقب الحجر ويظهر المعدن الثمين . لقد اوصى (مارينيتي) بان ينبغي للشعراء أن يستعملوا مصدر الفعل فقط «لكي لا يتحدد الفعل بعامل واحد : ان ادراكنا الافعال اكثر من ادراكنا

٤ - وثق فلاديمير ماركوف توثيقاً كاملاً الجوانب المستقبلية المختلفة في كتابه القيم المعتمد الموسوم المستقبلية الروسية (لندن ، ١٩٦٩) .

لفاعلين». وهكذا أكد ما يسميه (اورتيكا كاسيت) بـ «تجريد الفن من الصفات الانسانية». ان مفهوم الشخصية قد تغير، كما يقول (هـ. د. لورنس) في رسالته المشهورة الى (ادوارد كارنت) (حزيران ١٩١٤) التي عبر فيها عن اهتمامه بفلسفة (مارينيتي). في فسيولوجيا المادة. لقد حَبَّرَ (مارينيتي) العديد من اعماله على صفحات ليس فيها اثر للنحو الانساني، بل كانت مليئة بالابتكارات الطباعية، وقد كونت تلك الصفحات وحدة مرئية اصيلة. وبالاسلوب نفسه ظهر الكثير من قصائد (ماياكوفسكي) في مجلدات مليئة بالابتكارات الطباعية والشكلية التي قام بها اما هو نفسه حيث كان يعرف الكثير عن فن النقوش والتصوير الفوتوغرافي، او احد اصدقائه. وهكذا. اخذت الكلمات تلهو وتمرح على الصفحات لتعطي وظائف جديدة كما هي حال أعمال مارينيتي. فالكلمات تنمو وتنمو ثم تتلاشى الى لا شيء، وحيانا تشكل اشكالا ونماذج تضرب بالمضمون عرض الحائط ان الفن المستقبلي هو، في احيان كثيرة، صياغة جديدة للاعمال الفنية السابقة، تلك الصياغة التي كان يحلم بها (فاكنر).

ان الهجوم على النحو وتأکید الخصائص التصويرية والصوتية للكلمات هو هجوم على الكتب التي هي صفوف من الكلمات المندفعة بانضباط كبير عبر الصفحات التي اصبحت السمة البارزة للاتصال بين افراد المجتمع الاوربي. لقد طالب المسرح المستقبلي في روسيا وفي ايطاليا (جدير بالذكر ان المستقبلية كانت كلها مسرحاً بطريقة اوباخري) بمشاركة المشاهدين الكلية في المشهد من غير ان يربطوا انفسهم بالنص. وينطبق الشيء نفسه على شعرهم الذي طالب بمشاركة القراء في صناعة النص (وان لم يعطوا القراء ذلك القدر من الحرية التي اعطاها اياهم الدادائيون الذين سبقهم المستقبليون في هذا). كان الشعر الكونكريتي (Ferroconcrete Poetry) الذي كتبه (فاسيلي كافسكي) (١٨٦٤ - ١٩٦١) مصنوعاً من غير تدبر او هدف معين، شأنه شأن القصائد الحديثة الكونكريتية او فن التهريج. يمكن لهذا الشعر ان يقرأ او «يمثل» بطرق شتى وفي كل مرة يكشف عن معنى مختلف عن سابقه. ان قصيدة «تعويذة عن طريق الضحك» (١٩١٠) لـ (فيليمر خليبينيكوف) هي احدى القصائد التي تحرر الكلمة ومن ثم القارىء. تأخذ هذه القصيدة كلمة (سميخ Smekh) التي تعني «ضحك» وتجعلها تؤدي التمارين الاكروبايكية الخارقة عن طريق استغلال جذر هذه

الكلمة وتصريفه من اجل بناء لا وجود لكثره في القاموس . انها اقرب ما تكون الى تمرين في علم الصرف منه الى علم الدلالة . وهي تستغل عملية تكوين الكلمات المميزة للغة الروسية . ان اسلوب الالعب السحرية فيها اقرب الى الاسلوب الذي يتبعه «الشامان Shaman» ، ذلك الطيب الساحر الذي اصبح نظيراً للشاعر المنتمي الى الحركة المستقبلية في روسيا ، فكلاهما يستغل كل ما هو بدائي من اجل تحقيق اغراضه . لا يمكننا بطبيعة الحال ، تجاهل عنصر الاثارة في هذه القصيدة ، انها كالطيارة التي تطير من تحت جسر . كان المستقبليون مولعين بمثل هذه الاعمال الجريئة والسخيفة في آن واحد من اجل جعل الآخرين يوصفونهم بالحداثه . كان (خليبنيكوڤ) واحداً من الموقعين على البيان المعروف بـ «صفعة في وجه الذوق العام» وكان لتلك المجموعة من المستقبلين اهداف مشتركة ، وإن لم يكن من المستبعد ان يكون الهجوم على اللغة في هذه الوثيقة من (ماياكوفسكي) و (برلك) . طالب البيان باعطاء الشعراء الحق في «رغد مفردات الناس بالكلمات المبتكرة والملفقة . . . واعلان الكراهية غير المحدودة للغة التي ورثناها» .

وكتب (خليبنيكوڤ) و (كرچونيخ) ايضاً بياناً اسمياه «الكلمة بحد ذاتها» (١٩١٣) ، وادفء (كرچونيخ) بيان اخر اسماه «بيان الكلمة بحد ذاتها» . يماثل البيان الاول بيان (مارينيتي) الموسوم «حديث في الحرية» ، وبخاصة في الاهداف . كان للايطاليين حس متطور بالفنون التشكيلية ، وكانت حركتهم المستقبلية في صراع مع الحضارة الايطالية المتخفية . اما الروس فقد اكدوا التأثيرات المسموعة والمنطوقة واعتمدوا على الشعر الشعبي وعلى اسطورة (سكثيان) ، تلك الظاهرة المعقدة التي لا نستطيع - لضيق المجال - الا ان نعرفها بأنها النزعة القومية المتطرفة والغامضة التي تتطلع الى انتصار القوى اللاعقلانية والبدائية ، المتمثلة بشعوب (السكثيان) ، على المادية والعقلانية الاوربية ومن هنا جاءت (الشامانية) التي سبق ان اشرنا اليها والتي يمكن للقراء غير الملمين بها ان يتحسسوها في بالية «شعيرة الربيع» (١٩١٣) لسترافنسكي . يبدأ البيان الاول الذي سبق البيانين اللذين ذكرناهما باعطاء امثلة من الاصوات التعبيرية في الشعر . ان اكثر الامثلة تجريداً وشهرة هو هذا الذي سطره (كرچونيخ) :^(٥)

٥ - طبع فلاديمير ماركوف بالحروف الانكليزية في كتابه المستقبلية الروسية (لندن ، ١٩٦٩) .

دربل إشكل

اوبشكر

سكم

قي سوبو

رل يز

هذا هو النص الكامل الذي لا يدل على اي معنى في اللغة الانكليزية (او على الاقل هكذا كان قد ترجم النص الى اللغة الانكليزية) ولا في اللغة الروسية، وان كانت الاصوات في اللغة الروسية توحى بعدد من الكلمات المحتملة او بعدد من الوحدات الصوتية (مورنيم) التي يمكن استخراجها من تلك الاصوات.

لقد عد الكاتب تلك الاصوات اصواتاً روسية خارقة (بعض تلك الاصوات لا يمكن العثور عليها خارج اللغة السلافية). اراد (خليينيكوف) و(كرچونينخ) ان يؤكدوا، بحجة الاندفاع (السكثياني) نحو نبذ التأثيرات الاوربية، أن هذه القصيدة اكثر روسية من كل اعمال (بوشكين). وعد (بوشكين)، الذي هو اكبر الشعراء الروس على الاطلاق، في «صفحة في وجه الذوق العام» من اوائل الكتاب الذين يجب «ان يرموا من سفينة المعاصرة»، وهذا شبيه بتأكيد (باوند) أن لا حاجة لك في القراءة عن شكسبير لانك تستطيع ان تعثر على كل ما تريد ان تعرفه من «الاحاديث المملة». يجب ان تكون لغة الشعر «لغة ما وراء العقل transrational» ويجب ان تحرر من أشكال المنطق الصارمة التي نسبت الى الفكر العربي منذ زمن «دستوفسكي» على الاقل: على قواها الصوتية التعبيرية ان تكون مؤثرة من دون اي تدخل مباشر للمفاهيم، اذ ان مثل هذا التدخل يبدد الطاقات. يمكن ان يقارن مثل هذا التأثير بـ «التسامي المادي» الذي نادى به (بوشينوني). ويكون هذا الرأي كذلك صدى لافكار (مارينيتي) التي طرحها في كتابه الموسوم «احاديث في الحركة» (١٩١٢) الذي اكد فيه تحرير الكلمة من التقييدات التراثية التي تقتل المعنى من اجل تسهيل مهمة الاتصال المباشر بين خيال «لا سلكي» واخر. يجب ان تكون الاصوات المنتجة متنافرة لكي تلفت انتباه القارئ ولكي، وهذا هو المهم، تتناغم مع نشاز ارواحنا، كما يقول (كرچونينخ). ليس هناك من انسجام يعادل الانسجام الحاصل بين متناشرين، ذلك الانسجام الذي يترك

مردوداً دينامياً يمكن العثور عليه في النظريتين التصويرية والدوامية . نجد في ثنايا هذا البيان، شأنه شأن البيانات الاخرى، ولع خاص بتشريع القوانين . في عام ١٩١٣ شرع قانون (اوبالاحرى مسرحيتان) عرضتا في مدينة (سان بترسبورغ) التي شهدت الاعمال الموهوبة لتلك المجموعة، والمسرحيتان هما: «فلاديمير ماياكوفسكي : مأساة» لماياكوفسكي و«الانتصار على الشمس»، تلك الاوبرا الخارقة التي كتبها (كرچونينخ) وأعدّها (فالچ) للمسرح وكتب (خليبينكوڤ) مقدمتها .

نجد في احدى القصائد المتأخرة التي كتبها (ماياكوفسكي) ووضع لها عنوان «مغامرة خارقة قام بها فلاديمير ماياكوفسكي في كوخ صيفي» (١٩٢٠)، نجد في هذه القصيدة صدى لموضوع تلك الاوبرا الرئيس . تدور الحركة المستقبلية في محور رئيس الا وهو الانتصار على الزمن . لقد تصور المستقبليون أن هذا الانتصار لا يتم عبر الرجوع الى الماضي ، كما فعل (باوند) و(اليوت) ، بل عبر الاندفاع نحو المستقبل . في قصيدة (ماياكوفسكي) نجد الشاعر وهويدعو الشمس الى قدح شاي لكي يعوق شروقها وغروبها الابديين اللذين ملهما الشاعر . وتعترف الشمس عبر مجاز شعري مطول ، بان (ماياكوفسكي) يكدح اثناء الليل واطراف النهار من اجل صنع پوسترات دعائية . وستولد تلك الهوسترات الضوء والدفء اللذين سينشران كما تنثر حرارة الشمس . توضح هذه العملية انتصار الارادة الانسانية على الطبيعة . في الاوبرا التي كتبها (كرچونينخ) في عام ١٩١٣ وقدم فيها (مالچ) احسن تصاميمه التجريدية ، نجد الرجال الاشداء القادمين من ارض المستقبل مع فريق من الرياضيين بالاضافة الى طيار شجاع يدحرون الرجل المشاكس والرجل ذا النوايا الشريرة وشلة من الشخصيات التاريخية . وتبدأ بعدئذ الفئة المنتصرة بتمجيد عالم مستقبلي محرر من الزمن . هنا تبدو المسألة كأنها خليط من التعبيرية والستالينية . في الحقيقة ما دامت الاوبرا مليئة بالصفير وبالاصوات الغريبة التي جاءت على غرار اصوات قصيدة «دربل اشكل» وما دام الفعل المسرحي مشوب بالفوضى التي تجعل متابعة الاحداث مستحيلة فقد تحولت (الاوبرا) الى مشاهد تثير الضحك اكثر من الخوف . يسجل (توماشيفسكي) ذكرياته عن اول ليلة عرضت فيها الاوبرا (مجلة «تير» ، العدد ٤ ، ١٩٣٨) قائلاً : يمكن تذوق الاوبرا اذا ما عدت نوعاً من السيرك الذي تتلاشى فيه الحواجز

بين الفن السرفيع وفن (الفودفيل)، وذلك بسبب العراك الصاخب الذي عم الاوبرا. يبدو ان امزجة المشاهدين كانت رائقة في بداية العرض، الا انهم ضجروا عندما بدأت الاوبرا توجه الالهات المباشرة اليهم. كانت اوبرا «الانتصار على الشمس» دعاية مدروسة للمستقبليين انفسهم.

- ٣ -

بعد الثورة سيطر المستقبليون، فترة قصيرة، على الحياة الثقافية السوفيتية ولم يكن ذلك بسبب عدم وجود حركات طليعية اخرى تهدد سيادتهم، فقد كان العقد الثاني من هذا القرن في روسيا وفي كل مكان يعج، بصورة خارقة، بالتجارب الفنية. والحق كانت سيطرتهم تعزى الى جهود (ماياكوفسكي) الموهوب والملتزم سياسياً. لقد وضع طاقاته التي لا تعرف التعب (ونظرياته في علم الجمال الديالكتيكي المتطور التي يمكن مقارنتها بنظريات «برخت») في خدمة البلاشفة انطلاقاً من كونه شاعر النظام الجديد والمروج له. نشرت مجلة «اسكستفوكوميوني» التي ظهرت في الظروف الشاقة التي واجهتها الحركة الشيوعية وشارك في تحريرها (ماياكوفسكي) وكذلك الكاتب اللامع (اوسب برك) ذو الثقافة النظرية، نشرت تلك المجلة، التي لم تعمر طويلاً، في عددها الاول الصادر في العام ١٩١٨ قصيدة بعنوان «تعليمات الى جيش الفن» لماياكوفسكي. في هذه القصيدة يدعو الشاعر المستقبليين الى الالتحاق بالبلاشفة والى توحيد جهودهم السياسية والفنية بغية دحر قوى الماضي. لم يستجب المستقبليون لتلك الدعوة وبخاصة المجموعة التي كانت قريبة روحياً من الحركة الرمزية امثال (شيرشينيچ)، مترجم اعمال (مارينيتي) الى اللغة الروسية، و(ايگور- سيفيريانن)، مؤسس ما يدعى بالحركة المستقبلية الذاتية (Ego-Futurism) تمييزاً لها من المستقبلية التكعيبية لماياكوفسكي. لقد طالب (برك) بان يكون الفن ملموساً وغير مثالي وبأن يدرج الابداع الفني في صنف الانتاج المادي (نجد هذه الافكار في كتاب «كيف يصنع الشعر» لماياكوفسكي) وطالب ايضاً بان ينظر الى الفنان كعامل وليس كبطل (كما كان يعده الرومانسيون والرمزيون). لقد مهدت هذه الافكار الطريق لظهور النظرية الزائفة للطليعيين التي استمرت طوال فترة العشرينات. استمرت (برك)

في استعمال مصطلح «المستقبلي» حتى بعد ان اصبحت ذلك المصطلح مشكوكاً فيه سياسياً. لقد استغلت المصطلحات الثورية من اجل الدفاع عن التجريد في الفن. وفي الوقت نفسه ظهرت مدرسة «عملية» في النقد والتنظير يطلق عليها اليوم اسم فضفاض شامل الا وهو الشكلانية (Formalism). لقد جاءت تلك المدرسة استلهاماً للعلوم اللغوية الجديدة التي جاء بها (سوسير). وعدت تلك المدرسة التجارب اللفظية التي قام بها المستقبليون (جدير بالذكر أن أعضاء المدرسة كانوا وثيقي الصلة بهم) تحدياً ضرورياً لطرائق النقد الادبي البالية، وعدوها كذلك اساساً لطرائق النقد الحديث ولنظرية الادب عامة. لا شك في ان اشهر مقال كتب بهذا الصدد هو مقال (رومان ياكوبسون) الموسوم «الشعر الروسي الاحداث» الذي نشر في عام ١٩١٩ واعيد طبعه في عام ١٩٢٠^(٧). كتب (ياكوبسون) ذلك المقال عندما كان لا يزال عضواً في «حلقة موسكو اللغوية» (هاجر فيما بعد الى براغ حيث اعاد طبع ذلك المقال، ومن ثم سافر الى اميركا). من المفيد توضيح، وان باختصار العلاقة بين الشعر المستقبلي والنقد الشكلاني.

يعتقد (ياكوبسون) بان الشعر الروسي «الاحداث» هو الذي ابدى معنى ب «الحركة المستقبلية»، وان كان قد رفض تحديد اهداف تلك الحركة عامة. شهد باستحسان بمقولة (خليبينيكوف) ان «موطن الفن هو المستقبل». وانطلق من هذه المقولة لتحليل عملية التجديد (كالتجديد الذي اتى به (بوشكين) والذي لم يرق ياكوبسون) وكيف ان التجديد يتحول بفعل الزمن والتقاليد الى شيء مألوف. انطلق كذلك من تلك المقولة ليحلل كيفية تحول الشعر المعاصر والقديم الى شعر جديد، وقد اعتمدت في هذه النقطة الاخيرة على شعر (خليبينيكوف) الذي حلله تحليلاً لغوياً تفصيلياً وعده نموذجاً يحتذى. لقد تعامل في ذلك المقال مع لغة الشعر كلغة سامية (Metalanguage). اما «المضمون» فقد انكر اي وجود مميز له، وهو بهذا شبيه بـ (ي. أ. رتشاردن). فالمضمون بالنسبة اليه لا يأتي بشيء سوى ما

٦ - يمكن ان تجد استعراضاً شاملاً وجيداً لهذه الحركة في: فكتور الرج، الشكلانية الروسية: تاريخها ومبادئها (لاهاي ١٩٦٩).

٧ - يوجد النص الروسي وما يقابله باللغة الالمانية في كتاب: النصوص الشكلانية الروسية الجزء الثاني، تحرير وولف - ديتير ستيمبل (ميونخ ١٩٧٢).

اسماء بـ «الباعث» على اشكال لغوية جديدة - صوتية، نحوية، ايقاعية... الخ. فتكون اذن تحليلات التجديد القائمة على المسببات الخارجية او الاجتماعية الخاطئة. وهكذا اخذ (ياكوسون) بالمغايرة بين «التحقيق الصحفي reportage» الانطباعي الكاذب لمارينيتي (جدير بالذكر أن مصطلح «تحقيق صحفي» لا يعود لي، انما استعمله ياكوسون نفسه) في تجديد الاشكال الادبية الناتجة من ضغوط الاشكال الجديدة للوجود سواء كانت اشكالاً خارجية او داخلية وبين ادعاء (كرچونيخ) أن شكلاً جديداً نابعاً من داخل اللغة الشعرية يمكن ان يولد مضموناً جديداً، ومن ثم عالماً جديداً. وعلى هذا الاساس من المقارنة يميز (ياكوسون) بين ما اسماء بالنظام اللغوي الشعري (نظام الشعراء الروس وبخاصة (خليبينيكوف)) والنظام اللغوي العاطفي او المؤثر لمارينيتي. وهكذا تكون للشعر ميزة طاعة القوانين الجوهرية. اما وظيفة الشعر التوصيلية فيجب ان تقلل الى ابعد حد. يتكون الشعر شأنه شأن الفنون الاخرى، من صياغة «المادة» و«مادة» الشعر التي هي الكلمات. وعليه تعرف دراسة الادب بدراسة الصفات الادبية (Literariness). لقد اعطت هذه النظرية السيرة الذاتية وعلم النفس والسياسة منازل دنيا.

وفي الحقيقة، في هذا التاريخ المبكر لم تعترف النظرية الشكلانية باية مادة تقع خارج النص، ولم تعترف بهذه المادة الا بعدئذ (وهذا ما نجده في كتاب «الماركسية وفلسفة اللغة»^(٢٨) لفلوشينوف. ان ما اسماء (ياكوسون) بـ «عالم العاطفة والتجربة الروحية» هو «تبرير» للغة الادبية.

لقد اوضح قائلاً عندما سطر حتى الرومانسيون اعمالهم الاولى كانوا قد استقبلوا كمجددين في الشكل وليس في المضمون وقد فهم الاخير (المضمون) كتبرير للاول (الشكل). واستشهد ياكوسون بما كانت تنشره المجلات لاثبات رأيه. في الحقيقة ان اعمال (خليبينيكوف) تبتعد عن «تبرير» المحسنات الشعرية «غير العقلانية» عن طريق «بناء الحبكة»، وانها تتجه صوب «تجريد» تلك المحسنات من دون اي تبرير، كما هي الحال بالنسبة الى القصص والاغاني الشعبية. ان الصوت (او اي عنصر لغوي اخر) يسيطر على

٨- ف. ن. فلوشينوف، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة ل. ماتيجكا، ي. ر. تيتونك (لندن ونويوك ١٩٧٣)

طبع الكتاب اول مرة في لينغراد في عام ١٩٣٠.

المعنى ويولد الغموض والتطابق وما اسماء ياكوبسون بـ «الانمساخ Metamorphosis»^٩ . . . وان الاهتمام بالمادة الشعبية وبناء الحكايات والنوادر وبإستغلال هذه المادة «الواطئة» المثيرة، كل هذا يميز الكثير من جوانب أدب تلك الفترة الطليعي (وهذا هو الشيء نفسه الذي فعله الدادائيون وجويس وفرويد).

يلاحظ (ياكوبسون) أن صعوبة النصوص المستقبلية وغمابة المشاعر التي تتضمنها تجبران القارئ على المشاركة في عملية ادراكهم [ادراك المستقبلين]. ان هذه الصيغة، بالإضافة الى مفهوم «التعقد Complication» او التعقيد Making difficult الذي تولده (الاشارة هنا الى اعمال شكولوفسكي) تدعم التمييز الايديولوجي الذي جاء به رولاند باربين ما يمكن نطقه وما يمكن كتابته. الا ان هذه الصيغة في الواقع لا تضيف شيئاً ذا بال الى اكتشافات الشكلايين. من الواضح ان الاتحاد بين المستقبلية والبلشفية يكمن في هذا المضمار من الادراك (الذي ستحدده التجريدية باكثر صرامة). الا ان ياكوبسون لم يتطرق الى ذلك لان استقصاء هذه النقطة من الصعوبة بمكان. من جملة خصائص نصوص (خليبينيكوف) ان عناصرها الاسلوبية الاساسية مرتبطة ببعضها عن طريق التجاوز juxtaposition. ان هذه الخاصية، مضافاً اليها الخصائص المجازية الاخرى كاجتماع لفظتين متناقضتين (Oxymoron) والاغراق او الغلو (hyperbole) والزينة اللفظية (enallage)، تخلق نظام علاقات مستقلاً. لذلك فهناك «حيز» شعري (مماثل للحيز التصويري) تكون فيه اللغة ذات ابعاد متعددة (Multi - dimentional) وليست متعاقبة (Sequential) (كما يحدث للاحداث العقلانية غير الشعرية). هنا يأتي الادب ليحاكي الاعمال السينمائية. ومن جملة الاساليب النحوية التي فضلها الشعراء المعاصرون وخصوصاً المستقبلين منهم عدم استخدام الافعال (Verblessness) وذلك لخلق سلسلة من الازمنة التي لا تسير متعاقبة. واستشهد (ياكوبسون) بمجموعة من الامثلة التي انتقاها من اعمال الشعراء المستقبلين وغير المستقبلين (من اعمال مورينهورف على سبيل المثال). توحي كلمة غياب

٩- يحتوي كتاب «النقد الشكلائي الروسي: اربع مقالات» على مقالتين مهمتين كتبهما فكتور شكولوفسكي، الاولى بعنوان «الفن ك تقنية» والثانية بعنوان «رواية ترستام شاندي لشرن: تعليق اسلوبى». حرر الكتاب وترجمه ل. ت. ليمون و م. ج. رايس (لكن، نبراسكا، ١٩٦٥).

الفعل (Verblessness) بأن كلها تصبح نوعاً من الفعل . لقد ميز (خليبنيكوڤ) بين الكلمات التي تساعدنا على النظر (word - eyes) والكلمات التي تساعدنا على الفعل (word - hards) . وليس الفرق بين هاتين المجموعتين من الكلمات كبيراً، إلا أنه يساعدنا على التمييز بين ما تعنيه الكلمات عند الرمزيين والمستقبليين عامة لأن الشعراء المستقبليين تعلموا الكثير من خليبنيكوڤ) شعر تفكك (Poetry of disassociation) وليس شعر ترابط association . ان هذه الآراء التي طرحها ياكوبسون وطرحها أيضاً النقاد الشكلانيون تتعارض بطبيعة الحال ، مع مبدأ إعادة الترابط (re association) الذي جاء به (ت . س . اليوت) وطبقه على الشعراء الميتافيزيقيين . لقد طبق (ت . س . اليوت) ذلك المبدأ في مقالة تعد بوضوح تقليدية من حيث الهدف ورمزية من حيث التطبيق بغض النظر عن شهرتها كان (ياكوبسون) يتمتع نفسه بجمع الأمثلة عن التفكك والامور غير المألوفة الموجودة في اغاني الاطفال والتعويذات الشعبية والطقوس واغاني المدينة الشعبية وربطها بطريقة (خليبنيكوڤ) في التلاعب بالالفاظ . الخ ، ثم وضعها في حقل «الاشتقاق الشعري» (Poetic etymology) . ان تشويه اصوات المفردات ومدلولاتها وما ينتج عن ذلك من معان جديدة هو جزء لا يتجزأ من الاشتقاق الشعري وهو يعزز بدوره ما اسماه (ياكوبسون) بـ «الطاقة المهمة» للالفاظ الجديدة، بمعنى آخر، يعزز الطاقة على التجريد . يريد ياكوبسون في هذه المقالة ان يؤكد اعتراضاته على لفظة «الانطباعية» التي استعملها مارينيتي وفي الحقيقة ان معنى كلمة «bespredmetniy» الروسية اقرب الى «غير موضوعي» منه الى (تجريدي) . ان الاستنتاج الذي توصل اليه (ياكوبسون) هو اذا كان المعنى في العصور السابقة هو الذي يحدد القوافي، فالقوافي في شعر (خليبنيكوڤ) و (ماياكوڤسكي) هي «كلمات تبحث عن معنى»^(١٠) ان مقالة (ياكوبسون) المبتكرة تمثل النقد الشكلاني في اعلى درجات التحدي والاثارة .

لقد درس تاريخ هذه الحركة النقدية ووثق ، وقبلما يكون من الضروري ان نذكر ان اعمال (ياكوبسون) واعمال زملائه سواء من بقي في روسيا أو من تركها، قد ارتقت الى المستقبلية الروسية وتجاوزتها . ان افضل الاعمال التي ابدعها اعضاء «حلقة موسكو اللغوية» في

١٠ - لمعرفة المزيد عن هذه النظريات ينظر: ديفد لوج «لغة الرواية المحدثه - الاستعارة والمجاز المرسل» ص ٤٨١ - ٤٩٦ ، مقال منشور في المصدر المذكور ادناه .

العشرينات والثلاثينات لم تقتصر ابدأ على دراسة الادب الطليعي . لقد قاموا بثورة في النقد وبإعادة تقويم جذرية للاداب الاجنبية والروسية . كانت انجازاتهم تشبه الى حد كبير انجازات «النقاد الجدد New Critics» في انكلترا واميركا الذين عاشوا وترعرعوا في محيط الحداثة على الرغم من نزعتهم المحافظة . مع ذلك ، امتد تأثير النقاد الروس وغطى مساحات اوسع من تلك المساحات التي غطاها «النقاد الجدد» . فبالإضافة الى مساهمات (ياكوبسون) الرئيسة في حقل علم اللغة كانت هناك مساهمات النقاد الشكلايين الروس في بلورة نظرية الاشارات الدالة (Semiotic theory) . لقد جمع (تسفيتان تودوروف) التراجم الفرنسية للمقالات الشكلائية في كتاب اسماه «نظرية الادب» (١٩٦٥) وكان لذلك الكتاب اثر كبير . ومن الجدير بالذكر ان التقارب بين علم اللغة والفروع الاخرى لعلم الاشارات الدالة (Semiotics) الذي دشنه (ليفي - شتراوس) في كتابه الموسوم «الانثروبولوجيا البنيوية» ، ان ذلك التقارب أدى الى بعث فن الشعر البنيوي في الاتحاد السوفياتي .^(١١)

في عام ١٩٢٢ توفي (فيلمير خلبينيكوڤ) الذي كان محور مقالة ياكوبسون . اذا لم يكن (خلبينيكوڤ) هو مؤسس الحركة المستقبلية في روسيا فقد كان ، على كل حال ، مجدداً كبيراً ، وكانت اعماله منجماً اخذ منه الشعراء الآخرون ، ومنهم ماياكوفسكي ، الكثير من المعادن الثمينة . كان انتاجه غزيراً ، الا انه لم يتبوأ المنزلة التي يستحقها في تاريخ الادب الروسي الا مؤخراً ولم يترجم من اعماله الا القليل ، ترجمت الى اللغة الانكليزية على الأقل . ولموته ماتت التجريبية الفوضوية التي كانت سائدة في الفترة التي سبقت الثورة . كانت مجلة «ليف LEF» التي اسسها ماياكوفسكي في عام ١٩٢٣ تدعم المستقبلية والفن التجريدي بعنف ، وتوقفت المجلة عن الصدور في عام ١٩٢٥ وحلت محلها في عام ١٩٢٧ مجلة «نوفي ليف» . ارادت المجلة الاخيرة ان تخفف من غلواء تصريحات ماياكوفسكي . فقد اخذت تؤكد أن المستقبلية لا تنبذ الماضي كماض بل تنبذ المحاولات في اصفاء الشرعية على الاساليب البالية المعاصرة واستمر (ماياكوفسكي) في انتاج الاعمال المهمة حتى انتحاره في عام ١٩٣٠ ، الا ان الحداثة الروسية المبدعة كانت قد انتهت . وقبل ان يقوم (كرچوينخ) بنشر كتابه الموسوم «خمس عشرة سنة من المستقبلية الروسية» (١٩٢٨) كانت الحركة قد انتهت وإن كان (كرچوينخ) نفسه ،

١١ - ديمتري سيكل ، الجوانب البنيوية في فلسفة اللغة السوفيتية .

الذي كان ذا موهبة محدودة، استمر في النشر حتى عام ١٩٣٤ : لقد وجد نفسه بعدئذ مثل «م. فيروك» پاوند:

منفصلاً عن معاصريه
مهملاً من الشباب
بسبب احلام اليقظة هذه

مع انه نجا من المصير المروع لكثير من ابناء جيله من الكتاب. وهكذا مرت اكثر الحركات تحدياً للمحرّمات تاركة وراءها شخصية (ماياكوفسكي)، تلك الشخصية التي استشهد بها الكثير ولم يفهمها سوى القليل من الكتاب في العالم. كما تركت وراءها الحركة التجريدية التي ظلت تعيش في الثلاثينات لتلين عجيز الواقعية الاشتراكية ولتلهم الفنانين خارج الاتحاد السوفيتي. ولم يفهم مكان الحركة المناسب في حركة الحداثة السوفيتية الغنية، او بالاحرى لم تفهم اهميتها الا الآن.

هـ - الحركة التعبيرية الالمانية

رثارد شيبيرد

عندما استعمل مصطلح «التعبيرية» أول مرة، لم تكن له اية احياءات ادبية. لقد استعمل في الاصل في فرنسا في عام ١٩٠١ كرقعة للتعريف بثماني لوحات عرضها الرسام الهاوي (جوليان اوكست ارقه) في «سالون دي انديبيندنتس» في باريس. يبدو ان المصطلح ظهر اول مرة في المانيا في شهر نيسان ١٩١١، ظهر في مقدمة فهرس معرض «برلنر سيزيشن» الثاني والعشرين ليميز مجموعة من الرسامين الفرنسيين الشباب امثال (بيكاسو) و (بارك) و (دوفي). وفي منتصف عام ١٩١١، طبقاً لما يقوله الناقد (كارل شيفلر)، اخذ المصطلح «يشيع بفضل من كان مسحوراً بالكلمات». ولكن قبل نهاية ذلك العام جاء

(فيلهم فورنكر) الذي يعد حجة في التاريخ الفني وأشار الى «التوليبيين والتعبيريين الباريسيين الشباب» امثال (سيزان) و(فان كوخ). كانت تلك الاشارة كافية لاضفاء الشرعية على ذلك المصطلح. وفي نهاية عام ١٩١١ اخذ المصطلح يطبق على اي رسام ارتد عن الانطباعية. كان (كورت هلر) اول من طبق المصطلح على الادب الالماني في مقالة نشرها في صحيفة «هايدلبرك زايونك» (حزيران ١٩١١) حيث قال: «على الاقل، هؤلاء المحبون للجمال الذين لا يعرفون سوى الاستجابة، الذين هم ليسوا اكثر من لوحات شمعية تستعمل للكبس، او آلات تسجيل بالغة الحساسية هؤلاء يبدوون لنا في حقيقة الامر مخلوقات واطئة. نحن تعبيرون». مع ذلك، لم تقبل الاوساط النقدية الادبية ذلك المصطلح الا بصعوبة لم يبدأ ذلك المصطلح بتأكيد حضوره الا في النصف الثاني من عام ١٩١٣. قبل نهاية عام ١٩١٤ او قبل بداية عام ١٩١٥ لم يكن اي كاتب بارز متلهفاً على وصف اعماله بالتعبيرية. يدعى (كاسمير أدشمد) انه ظل يجهل ذلك المصطلح الى ان طبقه النقاد على مجموعته القصصية الموسومة «المنافذ الستة» في عام ١٩١٥.

منذ البداية لم يكن التعبيريون مجموعة متماسكة وواعية ذاتها ولم تكن لهم اهداف واضحة ومحددة يسعون الى تحقيقها بثبات. لقد اعترف (كورت هلر) احد اقطاب التعبيرية المبكرة، بانه لم يكن يمثل اية حركة متماسكة. جاء اعترافه هذا في المقدمة التي كتبها للمختارات التعبيرية الاولى التي صدرت بعنوان «النسر» (١٩١٢) حيث يقول: «اتجاه؟ لا ينوي «النسر، اتباع اي اتجاه معين» اذا رجعنا الى الايام الاولى للتعبيرية، التعبيريين يؤكدون فيها ان التعبيرية لم تكن حركة ايديولوجية آمنت بها مجموعة من الناس، بل كانت ببساطة تفاعلاً حدث بين الافراد المبدعين المستقلين. كتب (فرانزينك) واصفاً المجموعة التي التفت حول المجلة الدورية «اكشن»: «لم يكن يبدو أن رباطاً مشتركاً محدداً كان يربطها». اعترف (جاكوب بيكارد) بقوله: «كنا نسمع كلاماً غير واضح عنها على انها حركة شاملة: مع ذلك لم يكن لها اسم مناسب». اما (كورت ولف) فقد اخذ يشكك بشرعية المصطلح نفسه: «لا يزال الناس، بشكل اقوى من الماضي، يحاولون عبر مصطلح التعبيرية، ان يضيفوا على مجموعة من الكتاب الذين ظهرت اسمائهم في النشريات التي ظهرت في الفترة الواقعة بين ١٩١٠ و ١٩٢٥ صفة الجماعية التي لم تكن فيهم ابداً».

والخلاصة من الافضل لنا ان نعد التعبيرية سلسلة من الانفجارات وليست حركة مبرمجة^١. يقول (پول فليتچر): «ان غياب الصيغة الواعية والواضحة للاهداف والمهمات، والارتباك في التعبير عن الفن الجديد، كل ذلك كان يشهد على ضرورتها الداخلية»^(٢).

- ٢ -

في ضوء هذا [الاستعراض]، وعلى الرغم من التعريفات النظرية المتعددة التي ظهرت في سنوات الاهتياج (١٩١٠ - ١٩١٩) من المفضل ان ننظر الى هذه الظاهرة المعقدة التي تدعى «التعبيرية» بحذر. ان المصطلح يغطي حشداً من الناس العاملين في حقول متنوعة:

الشعر والدراما والرسم والسينما وفن العمارة، وهذا المصطلح لا يدعن لتعريف مبسط واحد، والاكثر من ذلك كانت الكتابات النظرية المبكرة عن الظاهرة تميل اما الى الغلوفي القدح او الفوفي المدح باستثناء بعض الامثلة المعينة مثل «في الشعر الحديث» (١٩١٥) لكورت ينشس او «في الادب الحديث» (١٩١٥) لوتوفليك^(٣). ولم تظهر الكتابات التحليلية المتزنة الا بعد ان بدأ الحماس المتفجر الذي واكب بزوغ الظاهرة بالفتور. ومن هذه الكتابات المتزنة نذكر المحاضرتين المشهورتين اللتين القاهما (كاسيمير ايدشمد)، الاولى بعنوان «في التعبيرية الادبية» (١٩١٧) والثانية بعنوان «الجيل الجديد من الكتاب الالمان» (١٩١٨)، وكذلك المقالة التي كتبها الكاتب نفسه في عام ١٩١٩ والموسومة «حالة الكتابة الشعرية الالمانية»^(٤) وخطابه الذي افتتح به المعرض التعبيري الاول في (دارمستاد) في العاشر من حزيران ١٩٢٠^(٥).

وعلى الرغم من ان التعبيريين الاوائل لم يكونوا متأكدين من أهمية فنهم الحديث

١ - ينظر: پول راب وكارل لدفك شنايدر (تحرير)، الحركة التعبيرية: ملاحظات المعاصرين وذكرياتهم (فرايبرك، ١٩٦٥)، ص ١٢٥، ١٤١، ٢٩٢.

٢ - پول فليتچر، التعبيرية (ميونخ، ١٩٢٠) ص ١٧.

٣ - پول راب (تحرير)، التعبيرية: النضال من اجل حركة ادبية (ميونخ، ١٩٦٥)، ص ٦٨ - ٧٩ و ص ٥٣ - ٦٥.

٤ - كاسيمير ايدشمد، البيانات الاولى (دارمستات، ١٩٦٠) ص ١٣ - ٤٣ و ٨٥ - ٩٠.

٥ - پول راب (تحرير)، التعبيرية: النضال من اجل حركة ادبية (ميونخ، ١٩٦٥)، ص ١٧٣ - ١٧٦.

الايجابية، الا انهم كانوا مدركين تماماً أهدافه التدميرية. ففي المقدمة التي كتبها للعدد الاول من المجلة الدورية «ديرشتورم» (اذار ١٩١٠) ذكر (رودولف كرتن) بصراحة ان المجلة جاءت لتقوض المجتمع القائم: «نريد ان نحطم بذكاء تصورهم الجدي والمتسامي عن العالم، لاننا نعد جديتهم كسلًا وجودياً، انه سبات المتخلفين . . .» كانت كراهية التعبيريين الشديدة للمجتمع البرجوازي متأية من قناعتهم بان المؤسسات الرأسمالية الصناعية كانت تشوه الطبيعة الانسانية عن طريق توظيف العقل والارادة في خدمة الانتاج المادي وبذلك أهملت الروح والمشاعر والخيال. يدعي التعبيريون أن المجتمع المعاصر يخفي فوضى روحية متزايدة على الرغم من تقدمه التكنولوجي الظاهري. يقول (بول فيتچر):^(٦)

بمرور الزمن أصبحت الروح (Geist)، التي وصلت الى قمة الحرية في بداية القرن التاسع عشر، مجبرة على القيام بمهمة ما، ولم تكن المهمة هدفاً بحد ذاته، لكنها كانت ذات معنى مادامت قد وظفت في خدمة الحياة العملية وفي القضايا التكنولوجية العلمية وكذلك في خدمة الدولة البرجوازية. ومن هنا جاء تأكيد القضايا الخارجية وإهمال القضايا الداخلية. فاذا نظرنا الى الوضع من هذه الزاوية تكون الحرب هي النتيجة المنطقية لهذا الاتجاه: ان الروح التطبيقية، بعد ان سحبت من مكانها الطبيعي وربطت بالامور التكنولوجية والمادية، اخذت بالتصلب لانها اخذت تنظم افكار الدولة الميتة لقد اطلق سراحها لكي تكون لها الحرية في تحطيم ذاتها وفي تحطيم النظام التكنولوجي عن طريق وسائل الخراب والتدمير المادي ومن ثم تحطيم مؤسسات الدولة في المرحلة الثانية - الثورة.

بطريقة او باخرى كانت هناك قدرة متزايدة على التلاعب بالعالم الخارجي على حساب الحياة الداخلية. كان على النظام الاجتماعي السائد ان يدفع الثمن، وكان ذلك الثمن «مكننة الروح Mechanization of the spirit»^(٧) وتحويل البشر الى «وظائف وعلاقات» واهية. لقد

٦ - بول فيتچر، التعبيرية (ميونخ، ١٩٢٠) ص ٣.

٧ - ينظر: كرت هلمر، التعاليم غوستاف لنيكن التنقيفية ومذهب الفاعلية (هانوفر، ١٩١٩) ص ٩.

٨ - ينظر: كوتسرد بن، «اعترافات تعبيرية» (١٩٣٣)، مقال منشور في: بول راب، التعبيرية: ملاحظات المعاصرين وذكرياتهم (ميونخ، ١٩٦٥)، ص ٢٣٥ - ٢٤٦.

اجبرت (الروح)، ذلك البعد الجوهرى لكلا العالمين الداخلى والخارجى، على الاختفاء، ولذلك تكون الوحدة بين هذين العالمين قد تحطمت: «تدرجياً بطبيعة الحال اختفت القدرة على استخدام «الروح». ظلت اللغة تعطي المفاهيم التي تساعد على التعامل مع الظواهر الاقتصادية حسب وعندما وصل الناس الى هذه المرحلة غابت كل الأنشطة الاخرى في المانيا ماعدا النشاط الاقتصادي».^(٩) ادعى (كوت هلر) أن الروح الانسانية لم تكن قادرة على التعبير عن نفسها في امور الحياة اليومية واصبحت متفوقة داخل عالم مغلق تقلصت ابعاده باستمرار بسبب أنشطة المؤسسات المادية النفعية التي كانت تشدد الخناق على البشر. من هنا جاء الصراع الدائرين الابناء والآباء المعبر عنه في المسرحيات التعبيرية: كان الاب يمثل السلطة القمعية الظالمة التي كان يتوجب على الابن تحطيمها اذا ما ادرك ذاته. كتب (جورج هيم) في يومياته (٣ كانون اول ١٩١١) فقرة تلخص هذه المشاعر: «كان باستطاعتي ان اصبح واحداً من اعظم الشعراء لو لم يكن لي مثل هذا الاب الخنزير».

اذا كان التعبيريون قد رفضوا العوالم المبتذلة في المجتمع الصناعي لأن ما ينتج في ذلك المجتمع كان من الخواء والتفاهة بمكان فانهم رفضوا ايضاً الفن والادب الانطباعي لانهما قدما «سطحاً». خارجياً جميلاً بلا روح وأخفيا امراض المجتمع. وخلافاً لذلك نجد الفنان التعبيري ميلاً الى عد نفسه انساناً حالماً ذا قدرة على التنبؤ. لقد نودي على ذلك الانسان لكي يفجر الواقع التقليدي ويقتحم القشرة التي احاطت بنفوس الناس من اجل التعبير الحر عن الطاقات المكبوتة داخل النفوس، ولما كان الفنان التعبيري الحالم غير قادر على تمثيل العالم التقليدي «الساقط ووصفه ومحاكاته» فانه اخذ يرمي الى تجريد الاشياء اليومية وتفريغها من سياقها الطبيعي ثم تجميعها من جديد من اجل خلق افاق تشع بالروحانيات. وكن الفنان التعبيري، شأنه شأن الدواميين، الاحترام ليس للموضوع، انما لقدرة الفنان الخلاقة، لقدرته على اضافة ذاته الى الموضوع». ومن هنا جاءت «دrama الأنا Ich - Drama»: انها مسرحية تدور حول شخصية مركزية واحدة (الابن، الشحاذ، الشاب) تلهث وراء التعبير الشامل عن ذاتها وعن الانعتاق من الوسط القمعي. في هذه المسرحية نجد الشخصيات

٩ - كارل سترنهايم، الثورة الالمانية (برلين، ١٩١٩) ص ١١.

الآخري والاحداث تابعة الى هذه الشخصية المركزية . ومن هنا ايضاً جاء الاعتقاد بـ «الثورة كفعل روحي» ، حسب تعبير (لوثر سكوير) الذي يضيف ايضاً أن الفنان اراد الرجوع الى اساسيات الفن «الى الرنين الداخلي ، كما يسميه كاندنسكي ، الى تفجير الطاقة الابداعية عند الانسان . . .» .^(١٠)

وبالطريقة نفسها قيل ان اللغة ، التي لم تعد قادرة على اثارة الفكر والعاطفة بسبب توظيفها في خدمة اغراض نفعية وعملية ، اصبحت بحد ذاتها قاصرة عن القيام بالمهام «التعبيرية» . لم تعد الكلمات المستعملة بالطريقة الدارجة قادرة على ان تكون اشارات دالة على القضايا الروحية لأنها فقدت رنينها واصبحت ذات بعد واحد . ففي الوقت الذي كان فيه الشعراء الرومانسيون المتأخرون منشغلين بالمحافظة على الهرم اللغوي التقليدي القائم على الاسم (noun) وبتقديم العالم كمجموعة من الصور التي انطبعت في اذهانهم ، حاول التعبيريون تخليص انفسهم من التصور السائد بأن الكلمات هي كميات معروفة يستطيع العقل تركيبها ومن ثم تحويلها الى سطح انيق قائم على المحاكاة . لقد نظر التعبيريون الى الكلمات على انها مستودعات مشحونة بالطاقة تنتظر الكاتب الحالم لتفجيرها . من هنا كان هجومهم منصّباً على العلاقات النحوية التقليدية حسب بالقدر الذي يمكنهم من اعادة شحن الكلمات بالطاقة الروحية ، وباستثناء هذا نبذوا هرم اللغة . اما اجزاء الكلام فكان موقفهم منها هو موقفهم نفسه من العلاقات النحوية التقليدية . لقد ارادوا لاجزاء الكلام ان تتبادل المواقع الوظيفية من اجل تحرير الطاقات الداخلية للغة . واما الصفة (adjective) ، التي هي وسيلة الوصف الرئيسة فكان عليها ان تغير وظيفتها : فبدلاً من ان تقوم بوصف الانطباع الذي يتركه العالم الخارجي ، كان عليها ان تولّد البعد المجازي الباطن والكامن في حلم الشاعر . كان على الاسماء ان تستعمل ليس ككميات من الاشارات الدالة ولكن كمجموعة من الشحنات الكامنة فيها . من الواضح ان الكتابات التعبيرية كانت تغامر في تحويل القضايا المنحطة الى قضايا بلاغية . الا ان تلك الكتابات متى ما تجنبت النقطة الأخيرة تكون النتيجة شعراً ودراما ذات حيوية وجدة مذهلتين . حاول (ايدشمد) ان يعرف جوهر هذا

١٠ - لوثر سكوير ، «عمل هيرورث فالدينز» مقال منشور في العاصفة : ذكريات (بادن - بادن ، ١٩٥٤) ص ١١٤ .

التجديد في عبارات موجزة ومعبرة: ^(١١)

وهكذا أصبح كل الفضاء حلمًا للفنان التعبيري . انه لا يرى، بل يتخيل، لا يرسم، بل يكتشف، لا يستنسخ، بل يصيغ، لا يأخذ، بل يفتش . لم يعد لسلسلة الحقائق (مثل : المصانع، المنازل، المرض، البغايا، الشغب والجوع) من وجود. لا يوجد الان سوى طيف هذه الاشياء .

ومع ذلك، ليست المفاهيم التعبيرية عن التحرر وعن الفن الذي اعيدت له مزاياه الروحية مفاهيم مباشرة وواضحة كما يبدو أول وهلة . ماذا كان يعني بالضبط بلفظة «الروح» او «النفس» التي توجب اعادة اكتشافها وتحريرها؟ هل كان يعني بها الروح او الطاقة؟ قضايا ما وراء العقل ام القضايا العقلية؟ لم يكن هذا الغموض شيئاً جديداً ولم يكن مقتصرأ على التعبيريين حسب . فقد تكلم (نيتشه)، الذي هو احد الاسلاف الرئيسيين للتعبيريين، عن (ديونيسس) ^(*) ووصفه بأنه طاقة لا اخلاقية وفوضوية من جهة، وطاقة منظمة ذاتياً من جهة أخرى وبالطريقة نفسها، ومنذ وقت ليس بالبعيد، عرف (هربرت ماركوس) ايروس ^(*) بأنه «ليس له قيم ولا يعرف الخير والشر والاخلاق»، ومع ذلك يستمرليقترح أن لـ (ايروس) القدرة على «ضبط النفس» ^(١٢) . عد (ارثن لوفنسون)، احد مؤسسي نادي «ديرنيو»، تحقيق الرغبات الذاتية نوعاً من «تعزيز القوة الحيوية»، بينما وصفها (كورت هلر)، الذي شارك (ارثن لوفنسون) في تاسيس ذلك النادي، بالمثالية . يتضمن هذا التصور الاخير نوعاً من الاستقرار الواعي وضبط النفس ولا يتضمن قوة حيوية مشوهة . فعلى الرغم من ان مشكلة الغموض هذه لم تحل، الا انها ظلت مسألة حاسمة حسمأ واضحاً . قد يقود هذا الغموض، اذا ما بولغ فيه، الى انواع متعددة من الانتماءات السياسية او الدينية، وقد يقود ايضاً الى النهلستية [العدمية] والى اباداة الذات .

لم تكن هذه الفكرة عن الفن، كحلم تعبيري، شيئاً جديداً، كما ادرك ذلك (هيروث

١١ - كاسمير اديشميد «التعبيرية»، مقال منشور في البيانات الاولى (دار مسداد، ١٩٦٠)، ص ٣٢

* (ديونيسس): اله الخمر عند الاغريق، يقابل الاله (ياخوس) عند الرومان - المترجم

* (ايروس): اله الحب عند الاغريق - المترجم

١٢ - هربرت ماركوس، ايروس والحضارة (لندن ١٩٦٩) ص ٨١ و ١٨١ .

قالدن). كانت الصفة المميزة للتعبيرية هي توظيف الرموز من اجل اعطاء الحلم شكلاً. وعلى الرغم من الجوانب الرومانسية الجديدة (neo-romantic) التي يمكن العثور عليها في التعبيرية، كما هي حال عالم (ايلس لاسكر شولس) الرقيق والحالم، الا ان المجددين التعبيريين الحقيقيين، امثال (ستادلر) و(كايسر) والفنانين المنتمين الى مدرسة (باهاوس) المعمارية، ارادوا اعادة صياغة اللغة الجافة والصارمة وكذلك الايقاعات والمواد التي ولدتها الحضارة الصناعية المعاصرة، وهكذا وجدوا «المشاعر الانسانية عند البغايا، والقضايا الروحية في المصانع».^(١٣) الان نستطيع ان نعرف التعبيرية تعريفاً مؤقتاً: انها محاولة خلق عالم حالم محرر من لغة المجتمع البرجوازي وقيمه وانماطه، عالم يعبر عن اعماق الشخصية الانسانية ويستغل الرموز المشتقة من العالم الصناعي الحديث. انها، كما عبر عنها (كرت پنش):^(١٤)

تحرير الواقع من قيوده وتحرير انفسنا من الواقع. اننا لا نستطيع تجاوز الواقع باستعمال ادواته او بالهروب منه، بل عن طريق دحره والسيطرة عليه بواسطة التغلغل والليوننة والرغبة في توضيح الافكار والاعتماد على المشاعر المتفجرة والمكثفة... بمعنى اخر، عن طريق الارادة المستمدة من الادب الشعري المعاصر.

- ٣ -

ان مسألة العلاقة بين الفن الثوري والثورة الاجتماعية تزيد من صعوبة تعريف التعبيرية. على الرغم من ان اكثر التعبيريين شعروا بان هذه المشكلة جدية وحاسمة، الا ان القليل منهم فقط اتفقوا على صيغة الحل. مع ذلك، يبدو اننا نستطيع تمييز ثلاثة تصورات عن علاقة الفن بالسياسة في الفترة الممتدة الى نهاية الحرب العالمية الاولى. اولاً، كانت هناك وجهة النظر الاصلاحية المتمثلة بـ (فرانز فيمفرت)، الكاتب ذي النزعات الانسانية

١٣ - اديشميد، «التعبيرية» مقال منشور في البيانات الاولى، (دار مستاد ١٩٦٠) ص ٣٣.

١٤ - كرت پنش، «الاعمال الادبية الاولى»، مقال منشور في: پول راب (تحرير)، التعبيرية: النضال من اجل حركة ادبية (ميونخ، ١٩٥٦)، ص ٧٠.

الفوضوية، بتلك المجموعة أيضاً من المفكرين المنتمين الى «مذهب الفعالية» (Activism) (*) الذين التفوا حول (كورت هلر) في حوالي عام ١٩١٤. يرى أصحاب هذه النظرية أن الفن يرتبط بالسياسة عبر مضامينه الاجتماعية ومثله الانسانية، ومن ثم يساهم في «اصلاح العالم» ويساعد على «بناء مملكة الله». فلا عجب ان نراهم دائمي الوقوع في مزالق الطوبائية الغريبة الاطوار ولا عجب ايضاً أن نجدهم يفترضون ان اهمية العمل الفني تكمن في رسالته الواعية. ثانياً، كانت هناك نظرية «النزعة التحطيمية الغامرة» المتمثلة بالمقال التي كتبها (لدثك روبنر) بعنوان «للشاعريد في السياسة». ^(١٥) يعتقد (روبنر) بان يتوجب على الشاعر ان يخلق «الرغبة في التحطيم» وان يحطم كل المؤسسات والاهام التقليدية عن طريق خلق صور تحرر طاقات العالم النفسية والروحية. واتضح محدودية ذلك الاتجاه عند اندلاع الحرب حيث اصبحت المشكلة، كيف يمكن ابعاد الطاقات التعبيرية عن التخريب وتوجيهها صوب الابداع والخلق. ثالثاً، كانت هناك وجهة النظر التي طورها (هيرورث فالدن) في حوالي عام ١٩١٤. ونجحت تلك النظرية في اعطاء الدور الايجابي للفن في حدود اطار الدولة. لقد تحاشت تلك النظرية أفكار الاصلاحيين الساذجة وكذلك النزعة الشيطانية عند الغلاة. وعلى الرغم من النظر عادة الى (فالدن) كتعبيري سياسي من غير منازع، الا ان افكاره السياسية متأية من افتراضه ان هدف الفن تنسيق الطاقات وليس الترويج للافكار. لقد رفض ان تكون للفن اية مهمة او مضمون سياسي، مع ذلك فانه وافق على ان تكون للفن تأثيرات سياسية. يؤكد في مقالته الموسومة «فهم الفن» أن تأثير الفن الحالم يكمن في تحطيمه الجدران التي احاط الناس انفسهم بها وفي اشارة «المشاعر والبواعث» الانسانية فيهم. وهكذا كان على الفن ان يولد ثورة نفسية عند الافراد وان يتجنب الخوض في الاحتمالات الثورية المثالية التي سيتمخض عنها المستقبل المجهول.

جاء الجيشان الاجتماعي الذي شهدته المانيا في عامي ١٩١٨ و ١٩١٩ ليضع هذه النظريات على المحك. لقد اكتشف الناس أن كل تلك النظريات بلا استثناء كانت

* الفعالية: مذهب ينادي باتخاذ الاجراءات العنيفة والفعالة من اجل تحقيق الاهداف، وهو على الضد من «مذهب اللاعنفة

Pacifism» الذي يعارض العنف ويرفض اللجوء اليه في حل النزاعات - المترجم.

١٥ - مجلة «دي اكشن»، ٢٢ مايس و ٥ حزيران ١٩١٢.

نظريات غير مقنعة بعد ان وزنها بموازين الواقع والتغيير الاجتماعي . ونتج عن ذلك أن اتجه العديد من التعبيريين بعد عام ١٩١٩ ، صوب اليسار ذي الافكار النظرية ، بعد ان شعروا اما بعجز نظرياتهم المعتدلة او بتحررهم من اوهام اشتراكية الطبقة المتوسطة التي كانت سائدة في «جمهورية فايمار» .^(١٦) وانحدر اخرون الى تبني الافكار السياسية المبتدلة . واخذت مجموعة اخرى تسير من نبذ الرأسمالية الصناعية الى النبذ المتخلف لكل انواع الصناعة والتكنولوجيا والعلوم باسم الرجوع الى التنظيمات التي سبقت الثورة الصناعية واصبحوا ، بعبارة اخرى ، النازيين الاوائل (Proto-Nazi) . كانت نقاط الاختلاف هذه في القضايا الاساسية تعني ان المشهد التعبيري كان مفعماً بالعلاقات الواهية وبالعداوات الشخصية الحادة . تكلم (فريدرك شلز - ميزر) عن نادي «ديرنوي» قائلاً:^(١٧)

قلما تأثرت بحقد المفكرين الدفين بالشدة التي تأثرت بها عندما كنت في وسط حلقة برلين الموهوبة كثيراً بكل تأكيد . كنت اشعر ، من حين الى آخر كأنني قد حللت في قبيلة متوحشة .

وصف (الفرد رتشارد مين) التعبيريين البرلنيين بما هو اكثر تجسيداً:^(١٧)

لا تستطيع اليوم ان تتصور ، مهما اوتيت من خيال ، اهتياجنا عندما كنا نجلس ليلاً في (كافية ديس ويستنز) ونحن نرتشف شرابنا بانتظار الحصول على جريدتي (شيتورم) و(اكشن) . لم نكن نفكر في النشوة التي سيولدها ظهور اسمائنا في الصحف ، بل كنا نتوقع احتمال مهاجمة الصحف لنا هجوماً لا ذعاً ومؤلماً . لقد كنا محاصرين بعداء لا يصدق . . . هل فتحت جبهات جديدة؟ هل سيهاجم مرتد اخر؟ اية جبهة مهددة بالانشقاق؟ هل سيتفرق الاصدقاء؟ من كان الرابع؟ من كان الخاسر؟

لقد افاد الكثير [من الكتاب] من ذلك الجو الفكري المتوتر والحساس . كان على سبيل المثال ، لانضمام (هايمن) الى نادي «ديرنوي» في ربيع عام ١٩١٠ الاثر الكبير في انضاج

* «جمهورية فايمار» : الجمهورية الالمانية منذ عام ١٩١٩ حتى عام ١٩٣٣ - المترجم .

١٦ - جورج هيم ، الالهال الادبية والمقالات ، تحرير ك . ل . شنايدر ، الجزء السادس ، ص ٢٤ .

١٧ - الفرد رتشارد ماير ، التعبيرية (دسلدورف ، ١٩٤٨) ص ١٢ ، ١٣ .

اسلوبه الشعري وعلى الرغم من ذلك الجوافمفعم بالعداء الا ان ذلك العداء كان محصلة لتفاعل الافراد المبدعين الذين كانوا يعيشون ، كما كانت حال (جورج تراكمل) ، كارثة انهيار عوالمهم ، وهكذا كانوا مكرهين على اكتشاف هوياتهم الجديدة . من سوء الحظ ان الجديدة التي كانت تحيط بنواياهم انحطت الى هاوية الشعور بالعظمة .

لقد واجه التعبيريون عالماً خالياً من المعنى تماماً ، ولذلك حاولوا ملء ذلك الفراغ بغرورهم وانانيتهم . وعندما فشلت تلك المحاولات في تغيير العالم ، رضخوا للجنون او اليأس القاتل او باعوا انفسهم لنظام دكتاتوري مستبد .

- ٤ -

ظلت برلين ، خلال العقد التعبيري باكملة المركز الرئيس . فاليها جاء الكتاب الطموحون ومنها انطلقت الحركة التعبيرية لتغطي المدن الاخرى . في هذا المشهد البرليني المعقد نستطيع ان نميز نقطتي استقطاب رئيسيتين : صحيفة «ديراكشن» وصحيفة «ديرشتورم» . ان دراسة هاتين الصحيفتين والمؤسسات المرتبطة بهما تساعدنا على معرفة شخصية الحركة .

في ربيع عام ١٩٠٩ ، تركت مجموعة من الطلبة ما كان يعرف بـ «الجمعية الاكاديمية الحرة» واستت برئاسة (كرت هلر) نادياً باسم «ديرنيو» . ضم ذلك النادي اعضاء بارزين امثال : (ارفن لوفنسون) و(ارك انكر) و(سايمون كتمان) و(ديفد باومكارت) و(ارمن فازرمان) و(فوتز كوفكا) و(ارنست بلاس) و(جاكوب فان هودز) و(روبرت جينتزشر) وفي شهر اذار من عام ١٩١٠ انضم الى النادي (جورج هيم) . عقدت الجلسة العلنية الاولى في الثامن من تشرين الثاني ١٩٠٩ وحضرها بضع مئات من الطلبة . في تلك الجلسة هاجم (لوفنسون) و(هلر) انحطاط العصر ولا اباليته ثم دعيا الرجال الذين كانوا من ذوي المشارب نفسها الى الانضمام اليهم لاجل اكتشاف صيغ جديدة من المشاعر والاتجاهات في الفن . واخذ اعضاء النادي بعدئذ يجتمعون مساء كل اربعاء في الغرفة العلوية لكازينو(نولندورف) لمناقشة الموضوعات الادبية . ناقشوا بادىء بدء النظريات الجمالية «الوايلدية»^(*) ، ثم

* نسبة الى اوسكار وايلد - المترجم

انتقلوا فيما بعد الى مناقشة قضايا التجديد الشخصي واعادة صياغة البنى الاجتماعية .
وعليه فقد عقدوا، في الفترة الواقعة بين الاول من حزيران ١٩١٠ والثالث من نيسان
١٩١٢ ، ثماني جلسات علنية شبه رسمية في المقاهي والحانات سميت تلك الجلسات بـ
«جلسات النوادي النيوپاثيكية» .

نحت (لوفنسون) كلمة «نيوپاثوس Neopathos» وارادها ان تدل على «الرغبة في الانعاش
الثوري الجديد» . اصر اعضاء النادي على انهم لم يعقدوا تلك الجلسات للاستماع الى
«الاجاني القذرة التي تغنى بمصاحبة البيانو» ، بل ارادوها جلسات جدية يقرأ فيها الشعر
والنثر المخصص اساساً لبيان الفراغ المتزايد في حياة المدينة وخطر الخراب والمآسي
المحرقة . في احدى الجلسات حدث خلاف بين (فان هودس) و(هلمر) في معنى كلمة
«Geist» [الروح ، النفس] على ما يبدو، وتطور ذلك الخلاف الى نزاع علني ، مما حدا بـ
(هلمر) واخرين الى ترك (النادي) في شباط عام ١٩١١ ، ليؤسسوا نادياً ادبياً خاصاً بهم اسموه
(داس كنو) . وفي منتصف عام ١٩١٢ انحل النادي كلياً كان للجوالفكري والجمالي الذي
اوجده (النادي) وللافكار السياسية اليسارية والانسانية التي كانت تنشرها جريدة «ديرديمو
كرات» الاثر الكبير في ظهور مجلة (اكشن) ، التي كانت الصحيفة التعبيرية الرئيسية ، في
العشرين من شباط ١٩١١ . كانت تلك المجلة تنشر كل ما هو جديد في الفن والسياسة
الراديكالية غير المنحازة وتحاول التزاوج بينهما وقد غطت بذلك حاجة الكتاب الشباب
الذي كان عددهم في ازدياد مطرد .

في البدء ، اقتصرت الأنشطة الخارجية لصحيفة (اكشن) على امسيات ومحاضرات ،
وكان للمجلة ارتباطات مع النوادي الادبية غير الرسمية . ولكن بمرور الزمن اخذت نشاطاتها
تنوع . اصدر (فمفرت) في تشرين اول ١٩١٦ الاعداد الاولى من سلسلة كتب اسمها
«مطبوعات اكشن» ، وقد اقتضى بذلك اثر دور النشر التعبيري الاخرى مثل دار «الفرد رتشارد
مير فيرلاك» التي طبعت سلسلة من الكتب اسمتها «بيانات الشعر الغنائي» (١٩٠٧ -
١٩٢٣) . كانت مطبوعات (اكشن) ، حسب رأي (فمفرت) ، قيمة على الدوام . وكان اشهر
كتاب يصدر عن تلك الدار هو مختارات من شعر الحرب بعنوان «١٩١٤ - ١٩١٦ : المكتبة
السياسية لأكش» . ومنذ عام ١٩١٧ وما تلاه اخذت الدار تصدر سلسلة من الكراسات

بعنوان «الديك الاحمر» حيث اقتصرت، وبخاصة بعد ثورة ١٩١٨، على نشر أفكار الجناح اليساري السياسية. في الاول من تشرين الثاني ١٩١٧، افتتح (مفرت) دار كتب في (كايسرالي). اخذت تلك الدار تقيم معارض للفنون التشكيلية وبيع الكتب الصادرة عن مجلة (اكشن). واغلقت تلك الدار نهائياً في تشرين الاول ١٩١٨. في عام ١٩١٥ اسس اصحاب مجلة (اكشن) حزباً برئاسة (مفرت) اسموه «الحزب المعادي للاشتراكيين الوطنيين Anti - Nationale Zozialisten partle» كان ذلك الحزب سرياً اثناء الحرب، الا انه نشر بياناً سياسياً في مجلة (اكشن) في تشرين الثاني ١٩١٨ وقعه (البرت اهرنشتاين) و(كارت اوتن) و(كارل زكمائير). وبعد انتفاضات عام ١٩١٩ لم يعد احد يسمع بذلك الحزب ومن المحتمل انه مات موتاً طبيعياً بعد تحرر اليسار، ذلك التحرر الذي تبع اغتيال (كارل ليكنخت) و(روزا لكسمبرك) في كانون الثاني ١٩١٩ وقمع السپارتاكيين أيضاً في اذار ١٩١٩.

كان (هيرورث فالدن)، محرر جريدة (ديرشتورم)، رجلاً ذا ثقافة واسعة، على خلاف (مفرت). كان ذواقاً للجمال وكان يعرف الكثير من عوالم الموسيقى والادب والفنون المرئية ظهرت تلك الجريدة الى الوجود عام ١٩١٠ وكان مهمته اساساً بالفنون التشكيلية. الا انها اخذت بعدئذ، وبخاصة بعد ان اكتشف (فالدن) اشعار (اوكت سترام)، تهتم اهتماماً خاصاً بنشر الادب والنظريات الادبية نتيجة لذلك، وفي الوقت الذي كان فيه (النيو پاثاتيكيون) والفعالون (activists) مرتبطين بمجلة اكشن، اكتشف التكعيبيون والمستقبلون والرومانسيون الجدد والفئات الاخرى التي لم تكن مهمة بالامور السياسية وكذلك كل الفئات التي كانت مهمة بالنظريات الشكلانية اكثر من اهتمامها بـ «المضمون»، اكتشفوا أن مجلة (اكشن) والمؤسسات التابعة لها كانت اكثر ملائمة لها. في بداية عام ١٩١٢ انتقلت مجلة (شتورم) من (برلين هالنسي) الى (بوتسدام شتراسة). وفي نهاية تلك السنة استأجر (فالدن) بيتاً متداعياً في (تيركارتن شتراسة) ليقوم فيه معرضين للفنون التشكيلية في شهري اذار ونيسان من عام ١٩١٢، وكان كل معرض يدعى «معرض شتورم». عرضت في المعرض الاول، في جملة ما عرض، لوحات للرسم (اوسكار كوكوشا)، وعرضت في المعرض الثاني لوحات رسمها الفنانون المستقبليون الايطاليون. نال المعرضان حظاً كبيراً

من النجاح : في يوم افتتاح المعرض المستقبلي حدث نزاع بين المشاهدين وضيوف الشرف الاجانب ولم ينته ذلك النزاع الا بتدخل الشرطة ومع ذلك استقطب المعرض الالاف من الزوار يومياً . واثار الفن الجديد غضب الصحف البرجوازية . اما الرسامون الطليعيون فقد غمرهم السرور لانهم وجدوا اخيراً رجلاً مهياً لعرض اعمالهم وحتى لتمويلها . ظلت «معارض شتورم» تقام بانتظام عدة سنوات تجاوزت العشر وقد عرضت فيها اعمال الكثير من الرسامين المعاصرين في وقت لم يكن فيه تلکم الرسامون معروفين ابداً . في حزيران ١٩١٣ نقل (فالدن) المشروع كاملاً - الدورية ودار النشر وغرف العرض ومسكنه الخاص و «مدرسة شتورم الفنية» الى موقعه الدائم في (روستدامر شتراسة) . في ذلك المكان ، وابتداء من الاول من ايلول ١٩١٦ ، كان (فالدن) يعقد مساء كل يوم اربعاء من كل اسبوع اللقاءات لمناقشة اشعار (اوگست سترام) وتطويرها . في عام ١٩١٧ اضيف الى ذلك المكان (دار كتب شتورم) وفي عام ١٩١٨ اسس مسرحان تجريبيان في برلين وهامبرك باشراف (لوثر شريين) * كانت مؤسسة (شتورم) اكثر شمولاً وتبشيراً من مجلة (اكشن) . في سنوات ما قبل الحرب وما بعدها ، اقامت تلك المؤسسة معارض جواله في انحاء العالم . في اذار ١٩١٤ وحدها افتتح اثنا عشر معرضاً في مدن متعددة . واقامت معارض (شتورم) حتى اثناء الحرب ، في كل انحاء المانيا وفي دولة محايدة كسويسرا . وفي عام ١٩١٤ اسس لها مكتب فرعي في باريس . وفي اشهر شتاء عامي ١٩١٦ و ١٩١٧ كانت «اماسي شتورم» تقام في درسدن وفرانكفورت وجينا وهامبرك وهانوفر ولايبزك . وعلى الرغم من حجم تلك المؤسسة وطموحها الا انها لم تكن تحظى بدعم مادي سوى ما كان ياتيها من زوجة (فالدن) التي كانت الممول الوحيد لها . لقد توقفت تلك الدار عن مزاوله انشطتها بسبب خيبة امل (فالدن) بمعاونيه ، حيث اخذ يشعر بانهم خانوه وخانوا مثل (شتورم) العليا وكذلك بسبب اعتناق (فالدن) الشيوعية التي جعلته يهاجر الى روسيا في عام ١٩٣٢ ، وهناك اختفى اختفاء تاما بسبب حركات التطهير الكبيرة .

كان وضع المؤسسات التعبيرية في المدن الالمانية الاخرى باستثناء بعض الملامح المحلية يشبه تماماً الوضع في برلين ، ونعني بالمؤسسات التعبيرية : المقاهي والدوريات والصحف اليومية واماسي القراءة والكتيبات . ومع ذلك ، استطاعت كل مدينة ان تطور

شخصيتها التعبيرية الخاصة بها. فقد كانت ميونخ على سبيل المثال، مركزاً أكثر تحراً وعالمية من برلين وقد استقطب تراثها البوهيمي الفني الفنانين التشكيليين من اسكندنافيا ومن الأقطار السلافية الأخرى. كان في لايبزك مجموعة من الناشرين ابرزهم (ارنست روڤولت) الذي اسس مطبعة في غرفة واحدة في عام ١٩٠٨ وكان يعقد الاجتماعات اليومية في الغرفة الخلفية لمطعم «وليام». وكان (كورت پنش) قارئه الرئيس. في اواخر تشرين الثاني ١٩١٢ اصبح (فرانز فيرفل) قارئاً مساعداً لـ (كورت پنش). كان الكاتب المسرحي (ولتر هانسنكليفر) و (كورت دولف) مرتبطين بتلك المجموعة (كان «ولف» يمد «روڤولت» بالعون المادي الا انه اصبح في شباط ١٩١٣ المسيطر الوحيد على الدار بعد ان غير اسمها من «روڤولت فيرلاك» الى (كورت وولف فيرلاك). طبعت تلك المجموعة اعمالاً كبيرة مثل الجزء الاول من ديوان (جورج هيم) الموسوم «اليوم الابدي» في نيسان ١٩١١، والجزء الاول من ديوان (فرانز ويرفل) الموسوم «صديق كل الناس» في كانون اول ١٩١٢، والجزء الاول من ديوان (جورج تراكل) في مايس ١٩١٣. كانت مجموعة (لايبزك) مسؤولة عن اصدار دورية «الاوراق البيض» في سويسرا ما بين ١٩١٦ - ١٩١٨. لقد زودت تلك الدورية الكتاب الالمان بالمنصات الحرة للتعبير عن ارائهم السياسية الراديكالية الهادئة. اما تعبيريو (براغ) فقد شكلوا مجموعة ناطقة باللغة الالمانية وسط بيئة حضارية سلافية، وقد ضمت تلك المجموعة رجالاً مثل (ماكس برود) و (فرانز كافكا) و (پول كورنفيلد) الذين كانوا اكثر انطوائية على انفسهم من معاصريهم الالمان، ولذلك كانت هناك مساحة معينة تفصلهم عن بقية اعضاء الحركة.

- ٥ -

برهنت مدينة (زيورخ)، وبصورة لم يكن يتوقعها احد، على انها المركز الاقليمي الاهم للحركة التعبيرية التي امتدت عقداً من السنين. لقد جاءها العديد من التعبيريين هرباً من الرقابة والتجنيد الالزامي ونقص المؤن. كما كانت تلك المدينة منشأ الدادائية الحقيقي. وعلى الرغم من ان العديد من الدادائيين الزيورخيين امثال (هيوكوبل) و (رتشارد

هيولسنبيك) و (هانز ارپ) والرومانيين امثال (مارسيل جانكو) و (ترستان تزارا) كانوا يعملون في مجالات تعبيرية في المانيا، الا ان الحركة الدادائية الالمانية كانت قد بلغت درجة الوعي الذاتي، وقد جاء ذلك الوعي رد فعل ضد الحركة التعبيرية السياسية الطوبائية التي واجهوها في زيورخ (والمتمثلة اساساً بالبرت اهرنشتاين وليونهارد فرانك ولافك روبنورينيه شكل وفرانز فيرفل). ففي الوقت الذي توحد فيه التعبيرون والدادائيون في رفض الحضارة التي «انتجت قاذفات اللهب والرشاشات» اخذ الدادائيون يؤمنون تدريجياً بان الحركة التعبيرية كان ينقصها شيئاً حيوياً، وبخاصة في الفترة الواقعة في منتصف الحرب. في عام ١٩١٦ شعر الدادائيون، الى حد ما بعدم كفاية الافكار السياسية الجمالية والاحلام الطوبائية والافكار المجردة التي ميزت جانب الحركة التعبيرية الادبي حد انهم عدوها تجاوزياً محافظاً مع واقع القرن العشرين. ونتج عن ذلك اننا نستطيع ان نتحسس داخل الحركة الدادائية نقداً متطرفاً للحركة التعبيرية في سنوات الحرب. ففي الوقت الذي حاول فيه التعبيريون استنباط لغة «تعبيرية» وجعل الواقع يرضخ لتلك اللغة عبر الدادائيون، عن طريق لغتهم التي لم تعزل للنحو وللإشارات اي اهتمام، عن عدم قدرة المؤسسات الانسانية على احتضان واقع متلون ومتقلب. وفي الوقت الذي ترفع فيه التعبيريون مراراً وتكراراً عن القرن العشرين حيث لم يكونوا متأكدين من ارتباطهم به واخذوا، في الوقت نفسه، ينظرون الى الوراء، الى ماضٍ مثالي او الى امام، الى مستقبل طوبائي، أبى الدادائيون الا ان يعيشوا تفاهات القرن العشرين، وان كان انتماءهم لهذا القرن انتماء شكلياً. وفي الوقت الذي كان فيه التعبيريون دائمي المعاناة سياسياً وجمالياً بسبب رغبتهم في ان يكونوا قادة «الايوساط المتحررة» وبسبب رغبتهم في تأكيد قيمة «الانا» كمركز للكون، كان الدادائيون يدركون محدودية قدرة تلك «الانا» امام مجرى الواقع وفي الوقت الذي كان فيه التعبيريون يائسين بعد ان وجدوا ان تصورهم العالم كان تصوراً حالماً، كان الدادائيون مهتهجين بانتمائهم الى هذا الكون وبتصويرهم هذا العالم تصويراً فنياً خلاقاً. وفي الوقت الذي سعى فيه التعبيريون الى سد الفراغ الذي وجدوه امامهم بطاقتهم التعبيرية الذاتية، حاول الدادائيون تجسيد تلك الأنشطة التي كانت موجودة في ذلك الفراغ، واوضحوا ان تلك «التجسيديات» كانت في حد ذاتها صوراً للعالم الداخلي وادعوا أن الاشياء التي تبدو خالية

من اي مضمون يتضمن في حقيقتها وفرة في المضامين . واذا كانت التعبيرية تعني التصريح الدائم بان كل شيء كان على ما يرام و بان الامل معقود على تحرير الطاقات الحنسية ، كانت الدادائية تؤكد ان بداية جديدة حدثت وان الحياة الابداعية تسير في طرق جديدة ، هذا اذا كانت هناك للناس ثقة بسلطان الحياة .

لم يتبلور النقد الدادائي للحركة التعبيرية الا بعد مرور وقت طويل . اصبحت الدادائية السويسرية ، بعد عودة (رتشارد هيولسنبك) الى برلين في كانون الثاني ١٩١٧ ، حركة جمالية محافظة حد ان (هيولسنبك) اسمها «صالون تشذيب الفنون الجميلة» . لقد كان لهذه الملاحظة ما يبررها ، وهذا ما تجده في المقطع التالي المأخوذ من بيان الحركة الدادائية الموسوم «بيان الفنانين الراديكاليين» الذي نشر في الرابع من مايس ١٩١٩ :^(١٨)

نريد ، نحن الفنانين ، ان نكون ضمن اطار الدولة وضمن حياتها وان نساهم في كل مسؤولياتها . اننا نؤكد ان قوانين الفن صيغت بصورة عامة . . . نحن نعارض النظام . . .

في شباط ١٩١٨ اسس الدادائيون البرلينيون «النادي الدادائي» الذي وصل فيه النقد الموجه الى الحركة التعبيرية ذروته . واثناء الاضطرابات التي شهدتها المدينة حيث كانت مناظر الجوع والموت ظاهرة للعيان ، اصبحت الدادائية مهتمة بالافكار السياسية المعادية للنظام واصبح الدادائيون يلاحظون تدريجياً ان الكتابات التعبيرية الطوبائية كانت تخفي رغبة متأصلة في محاباة الوضع القائم وقتئذ . ومن هنا هاجم (هولسنبك) الحركة التعبيرية منطلقاً من أنها تنتج ادباً رسمياً يعكس وجهات نظر الاحزاب «الاشتراكية» البرجوازية البارزة وانها كانت تتهرب ايضاً من تصوير رعب الخنادق ومن تصوير الواقع المفعم بالبناء الاجتماعي الراديكالي : -^(١٩)

في المانيا ، تطورت الحركة التعبيرية بثبات وشفافية واصبحت اسلوباً ثابتاً في الفن . لذلك فسر ميلها الى اكتشاف جوهر الاشياء وتوقعها الى تصوير القضايا

١٨ - جوبير ، المستقبلية والدادائية (پاريس ، ١٩٦٧) ص ١٢٠ .

١٩ - پول راب وكارل لدلك شنايدر (تحرير) : الحركة التعبيرية : ملاحظات المعاصرين وذكرياتهم (فرايبرك ، ١٩٦٥) ص

الروحية التي توحىها الكاتدرائيات القوطية وتأكيدها القضايا الانسانية، فسر كل ذلك بأنه رد فعل انساني تجاه المذابح الرهيبة التي كانت تجري في الخنادق. لقد انقذ الناس انفسهم بواسطة الفن الذي وعد المهتدين به بالملذات المكثفة التي يمكن الحصول عليها عن طريق التجريد والابتعاد عن الاشياء التي مر ذكرها. ورأى الدادائيون في الحركة التعبيرية نوعاً من الهروب والتنصل من معاشة الواقع المؤلم.

يمكن ان نعيش دقة هذا التحليل من حقيقة بسيطة. فبعد ان قضى جند (نوسك) على انتفاضات السپارتاكين وقتلوا (كارل ليبكنخت) و(روزا لوكسمبرك) اقيمت مباشرة امسية رسمية في (برلين بلوثرنسال) القى فيها قصائد تعبيرية «ثورية» (پول زيخ) و(جوهانز بيچر) و(ولتر سنكلش) و(فرانز ويرفل). وجدير بالذكر ان (كرت ارك مويرر) قال في ذلك التجمع: «كم نتمنى ان تنظر الدولة الى الفنان كموظف استدعي ليرفع مستوى الناس فكرياً وعاطفياً وكم نتمنى ان تكافئه على هذا الاساس».^(٢٠) ومن هنا اتخذ الدادائيون البرلينيون موقفاً يسارياً راديكالياً الا انه لم يكن موقفاً شيوعياً عاطفياً (Gefühlskommunismus). الا ان موقف الدادائيين اليساري كان مختلفاً عن الموقف اليساري الذي اتخذه التعبيريون في السنوات الاخيرة من الحرب لان دعوة الدادائيين الى الثورة كانت مترافقة مع عدم ايمانهم بقدرة الثورة الاجتماعية على تغيير الاشياء نهائياً. ففي الوقت الذي بدا فيه التعبيريون راغبين في ثورة واحدة والى الابد كان الدادائيون راغبين في ثورة دائمة ومستمرة في مكان واحد.

اذا كانت الحركة الدادائية تعترف بالحاجة الى الثورة، وتعترف في الوقت نفسه باستحالة تحقيقها يكون اذن تاريخ السنوات الاخيرة للحركة التعبيرية الادبية هو تاريخ الرجال الذين كانوا يطمحون في تحقيق كل الاشياء الا انهم وجدوا انفسهم غير قادرين على معاشة الواقع الغامض الذي لا يمكن ان تدركه اما لهم الطوبائية. في عام ١٩١٧ عادت الحياة (بعد اربع سنوات عجاف) الى الدراما التعبيرية لتعكس آمال الاوساط الثورية المتمحرة في ايجاد نوع من المشاعر الانسانية الجديدة، وهذا مانجده في مسرحيات مثل «الابن الاصغر» لـ

٢٠- ج. س. مدلتن، «الدادائية مقابل التعبيرية او حلم الملك الاحمر» مقال منشور في: الحياة الالمانية والرسائل، الجزء الخامس عشر، ١٩٦١-١٩٦٢، ص ٤٥.

(فرتزفون أونرو) ومسرحية «التحول» لـ (ارنست تولر) ومسرحية «المسالمون» لـ (لدفك روبنر). الا انه في عام ١٩٢٠ كتبت مسرحيات اخرى حطمت كل تلك الاملال الطوبائية مثل «العملاق» لـ (تولر) و«الساحة» لـ (فرتزفون أونرو) ومسرحية «غاز» (بجزئين) لـ (جورج كاييس). لقد آمنت تلك المجموعة من الكتاب، كما هي حال التعبيريين الذين كتبت لهم الحياة بعد الحرب، بأنه سيظهر نظام عنقائي جديد من محرقة الحرب وسيطلق ذلك النظام طاقاتهم التعبيرية. الا انهم عندما اكتشفوا أن الحرب لم تحقق لهم اي شيء مما كانوا يحلمون به في كتاباتهم كانت خيبة املهم كبيرة جداً: هاجر بعضهم وعاش في المنفى وانتحر بعضهم ومات العديد منهم موتاً مبكراً. اما الآخرون فقد أصبحوا كاثوليكاً متصوفين، او ارتبطوا بالاحزاب السياسية المستبدة. وخلافاً لذلك نجد الدادائيين الالمان لم يخذعوا انفسهم بمثل تلك الاوهام، ولذلك لم يعانون الخيبة نفسها التي عاشها التعبيريون لقد ادرك الدادائيون أن الظواهر المشوهة التي هاجمها تعبيريو ما قبل الحرب بضرارة ظلت سائدة ولم تتبدل، وان كان النظام شبه الاقطاعي قد تأثر نوعاً ما بالحرب. كانوا مستعدين لخوض صراع طويل، لا طائل فيه مع الحضارة التي اجهزت على الانسان. وهكذا، ففي الوقت الذي انتهى فيه الدادائيون الالمان كمجموعة لاهم لها سوى التهكم والسخرية بالوضع العام انتهى التعبيريون كمجموعة يائسة بسبب عدم نجاحهم في تثوير وضعهم مرة والى الابد. واذا كان الامر قد اختلط على تعبيريين ما بعد الحرب بسبب عدم قدرتهم على تحديد اذا كان (الدكتور كاليكاري) دكتاتوراً مصاباً بداء العظمة او طبيباً نفسانياً شفوفاً او اذا كانوا هم انفسهم قوى اعاد لها ذلك الطبيب الحياة او انهم كانوا ضحايا اوبيساطة انهم كانوا مرضى عالجهم ليصبحوا اناساً اصحاء يتماشون مع الوضع العام فان الدادائيين الالمان عرفوا، على الأقل، أنهم كانوا نزلاء في مستشفى (كاليكاري) للأمراض العقلية وعرفوا ايضاً أن احلام التعبيريين الاصلية في تقويض النظام القمعي لا يمكن ان تتحقق الا بتغييرها وليس عن طريق الثورة. يبدو ان التعبيرية انهارت بسبب ايمانها الخاطيء بإمكانية تغيير العالم عن طريق اجباره على التماشي مع مجموعة من المثل المتصورة مسبقاً. وخلافاً لذلك يبدو ان الدادائية تصرح أن الخطوة الاولى للتغيير تتكون من تقبل الاشياء كما هي، بتفاهاتها، وتتكون الخطوة الثانية من الحث على ايجاد وضع يمكن ان يتغير بسبب ما

يحتويه من زخم ديناميكي ، وتتكون الخطوة الثالثة من الضحك على انفسهم لانه ، في واقع الحال ، لم يتغير شيء على الاطلاق .

و - الدادائية والسريالية

روبرت شورت

حاولت حركات الحداثة في الفترة التي سبقت الحرب [العالمية الاولى] ان تعيد خلق قواعد الفن لتجعلها تلائم التجارب الحديثة . لقد رفضت رفضاً باتاً فكرة كون الواقع حالة ثابتة غير قابلة للتغير ، كما رفضت فكرة وجود انسان عقلاني واعٍ . وذهبت الدادائية والسريالية ابعد من ذلك : رأتا أن الامور تغيرت تغيراً كبيراً مما استوجب التساؤل عن معنى الفن نفسه وغرضه . ورفضتا الفكرة القائلة ان حرية الابداع يجب ان تأخذ شكل تعدد «المذاهب» الجمالية ، حيث لم يكن اي مذهب من تلك المذاهب يتميز بأي شيء جوهري ماعدا التجديد في لغة الشكل . افاد المذهبان الدادائي والسريالي من ابداعات الاجيال السالفة ، وعليه استغلا كثيراً التقدم الذي تحقق في الجوانب الاسلوبية . وفي ضوء المعرفة الجديدة المتعلقة بنفسية الانسان وطبيعة الكون التي هي بيئة الانسان نفسه . ناقشا اذا كانت التناقضات الفنية او الادبية معقولة ومفيدة ومبررة اجتماعياً واخلاقياً . رأت الحركة الدادائية أن الواقع كان محيراً وغير مترابط حد لا يمكن عرضه او تقديمه بمنهجية منظمة . لقد امدتنا حواسنا بالمعلومات المضللة ، كما ان المفاهيم العقلانية الكلاسية المتسمة بالوضوح لا يمكنها سبر غور الواقع ذي الطبيعة المتقلبة . فاذا ما عرفت الكلمات كوسائل للاتصال الجماهيري وللتواصل وللنظام شوهدت وخانت شخصية الحياة الحقيقية المتكونة من سلسلة غير متصلة من التجارب الآنية . ومن هنا ادعى المذهبان الدادائي والسريالي ليس ثمة من جدوى في الكتابة عن التجربة : يجب ان ينصب هم الكاتب والشاعر على الربط المباشر بين مشاعره والكون ربطاً سلبياً

استسلامياً لا حدود له فبدلاً من ان تعد السريالية الفنان صانعاً للاشكال صورتها انساناً ذا قدرة على التجاوب مع الصدفة ومع البواعث الداخلية غير الواعية، انساناً يرحب بكل ما يحدث تلقائياً. كان الشاعر مكتشفاً او مغامراً روحياً، اما طاقته الانتاجية فقد عدت ذات اهمية ثانوية، كما عد الفن قيداً من القيود. كانت الاهمية الشعرية تعزى الى اسلوب معين في الحياة والى القدرة على اطلاق العنان للرغبات. واعطيت الاسبقية الى الضرورات الاخلاقية وليس الى الضرورات الجمالية. و ارادوا من الفنان ومن الشاعر ان يتحلى بالمصادقية، ولذلك فقد دعوها ليس الى الفن، بل الى الصمت او الفعل.

ربما كان للعوامل الثقافية اثر في انتاج مثل هذه الحركات، مع ذلك ظل اثر الحرب العالمية الاولى حاضراً في ظهورها. لقد جاءت تلك الحرب لتقنع جيل الشعراء الشباب بان الحضارة الغربية كانت في طريقها الى الانهيار والزوال وبان الاقطار المنتصرة قد عانت من الكوارث الفكرية والاخلاقية التي لا تقل حدة عن الكوارث التي عاشتها الانظمة والطبقات الارستقراطية في الاقطار المندحرة. لقد اكدت الحرب القناعة بان اتهامات الغرب بالتقدم الصناعي وبالمبالغة في تقويم العقل على حساب المشاعر قادت الى جنون العظمة المهلك، ذلك الشعور الذي قلما نجده عند التكمعيين والمستقبليين في فترة ما قبل الحرب. ان تحطم اسطورة التقدم شجع الدادائيين على عد الحياة حالة آنية وزائلة، فقد توارى الطموح في انتاج الاعمال الكلاسية الدائمة للاجيال القادمة. الا ان الدادائيين والسرياليين مقتوا ايضاً معاصريهم الذين كانوا رعاة للفنون. ومن هنا جاء السؤال المؤلم: «لماذا نكتب؟» الذي طرحته المجلة الباريسية «لتراتون» في عام ١٩١٩ والحقته بسؤال اخر اكثر استفزازاً: «لمن نكتب؟» ان الحضارة التي غضت النظر عن تلکم الاعمال اللانسانية لا تستحق ان تسجل وتصور فنياً. لقد كان للدعاية دورها في الخط من قدر اللغة حد ان اصبح التفاوت بين الكلمة والحقيقة كبيراً، وهذا ما جعل اللغة لا قيمة لها. والاكثر من ذلك أن الحرب كشفت عن بطلان ادعاءات الطبقة البرجوازية التي ارادت فصل القضايا الثقافية عن القضايا الاجتماعية والاقتصادية. واستغل البرجوازيون اسماء بعض القادة الروحانيين في الماضي الذين كانوا «فوق مستوى الصراعات» ليؤكدوا عبرهم نزعتهم الشوفينية الحربية. لقد رحب الدادائيون والسرياليون بتدمير الابراج العاجية. كان للموقف المتفجر في فترة ما بعد الحرب ولنجاح الثورة

البلشفية التي كانت بحد ذاتها انجازاً حققه رجال الفكر عامة الاثر في بروز الاحلام الطوبائية لجيل الثوار الشباب على الرغم من ان تلك الاحلام كانت خادعة ولم تدم طويلاً. وكان الفنان التجريبي، في الوقت نفسه يواجه ضغوطاً فنية ولغوية واخلاقية ساعدت على اثراء خياله وجعله يقتحم العالم الواسع. ان مثل هذه الظروف تفسر لماذا لم تكن الدادائية والسريالية، اللتين كانتا في طور التكوين بين ١٩١٥ و ١٩٢٠، مدرستين جديديتين للشعر والفن بقدر ما كانتا حركتين روحيتين لهما انتهاءات فلسفية واخلاقية و، كما هي حال السريالية، سياسية.

- ٢ -

من اخترع الدادائية؟ اين ومتى بدأت؟ كانت مدن نيويورك وبرشلونة وزيورخ وبرلين وهانوفر وكولون وباريس مراكز للنشاط الدادائي المتقطع في الفترة الواقعة بين ١٩١٥ و ١٩٢٣. لقد قام الدادائيون الاوائل بجهود كبيرة من اجل طمس معالم اصول الحركة كأنهم كانوا يواصلون حملتهم على سير التاريخ لقد عدت أنشطة (مارسيل دجامب) و (فرانسز بيكابيا) في نيويورك في عام ١٩١٥ أنشطة رائدة في هذه الحركة. فقد عدت قضايا دادائية من حيث الجوهر رغبتهما المشتركة في التطلع الى التناقضات الظاهرية (Paradoxes) الهدامة وعدم احترامهما كل الافكار المستوردة، بالاضافة الى اعمال (دجامب) «الجاهزة ready mades» (اي استعمال كل ما تقع عليه يده في الرسم) وطريقتهما السخيفة في تفريغ الحياة من مضامينها الروحية. لم يحدث ذلك «الخلط السحري بين الافكار والشخصيات»، كما يقول (رخت)، والذي بدأت منه الحركة الا في زيورخ، تلك المدينة المحايدة التي وجد فيها اللاجئون ملاذهم بعد ان هربوا من النزاعات العسكرية. اننا لا نعرف معرفة قاطعة من اكتشاف من الرواد كلمة (دادا). هل اكتشفها (ترستان تزارا) او (هيوكوبول) او (رتشارد هيولسنبك)؟ اننا نجد تناقضات كبيرة في روايات الرواد عمن استعملها اولاً. لقد ظهرت هذه الكلمة مطبوعة اول مرة في المقدمة التي كتبها (هيوكوبول) للعدد الاول من مجلته (كاباريه فولتين) الذي ظهر في حزيران ١٩١٦. لقد استعملت هذه الكلمة في لغات متعددة لتعطي معاني مختلفة ومتعددة. فهي تعني «التأكيد المتحمس» باللغة السلافية، وتعني «الاستغراق» بالفرنسية وتعني «الحصان الخشبي» بلغة الاطفال. بذلك كانت احدى الكلمات المناسبة لاثارة غضب

البرجوازيين. لقد كانت هذه الكلمة «بياناً» بحد ذاته.

لم تكن الدادائية مرتبطة بشخصية واحدة او وجهة نظر او اسلوب معينين، ولم يكن لها برنامج واحد مترابط ترابطاً منطقياً. كانت النقاط التي تركز عليها الحركة في تغير مستمر ولم يظهر ذلك التغير بالوضوح نفسه الذي ظهر فيه في سنوات الحرب في سويسرا. ان عدم التجانس الذي كان يميز مجموعة زيورخ من المغتربين وأنصار اللاعننف (Pacifists) والهاربين من الخدمة العسكرية والثوار (لينين، رومان رولان، فيديكايند وجيمس جويس) قد امتد ليشمل تلك المجموعة التي كانت تقوم بالأنشطة الترفيهية التي كانت تقام بما كان يدعى تهكماً (كاباريه قولتين)، وكانت تقيم المعارض (كاليري دادا) في (باهنهو فستراسه). كانت السويسرية الحقيقية الوحيدة بين الدادائيين الاوائل هي (سوفي توبن) التي تزوجت الشاعر والرسام الالزاسي (هانز آرب). كان (ترستان تزارا) و (مارسيل جانكو) رومانين، و (ولتر ستيرن) نمساوياً، و (مارسيل سلودكي) او كراينياً. اما الشخصيات المركزية الاخرى امثال (هيوكو بول) وزوجته (ايمي هينكز) و (رتشارد هولسنبك) و (هانز رختن) فكانوا الماناً.

وعلى الرغم من ان جميع تلك الشخصيات كانت تشترك في مقتها الحرب التي كانت تدور رحاها خارج الحدود الا ان السمات الرئيسة التي تميز الدادائية في الوقت الحاضر، كالغلو بالشعور الفردي والشك الشامل ومهاجمة المعتقدات والمؤسسات التقليدية، لم تتبلور الا بعد كفاح طويل. كان الفضل في تثبيت المعالم الرئيسة للدادائية يعود، وبخاصة في السنتين الأولى والثانية، الى (هيوكو بول) المتصوف الساذج ذي الافكار البناءة، اكثر مما كان يعود الى (ترستان تزارا)، ذلك الانسان الماكر والنهلستي. كانت شخصية (بول) مجموعة من المتناقضات. فقد كان في يوم ما كاثوليكياً متحمساً وفوضوياً باكونينياً^{*} ومتصوفاً ورجل اعمال ومثالياً كثير الشكوك. كانت صحيفته الموسومة «الهروب من الزمن Die Flucht aus der zeit» تنم عن اهداف جدية بعيدة كل البعد عن التحريضات الفجة والفوضى والتناثر البدائي والاعمال البهلوانية التكعيبية التي كانت تدور في الحفلات الدادائية الساهرة. لقد كان تحطيم الاصنام خطوة اولية واعية تبعها الشروع في رد الاعتبار الى الفن «كوسيلة ذات معنى للحياة». يقول (هانز آرب): «نحن نفتش عن فن قائم على اسس ثابتة من اجل معالجة جنون العصر، وقائم أيضاً

* نسبة الى (ميخائيل باكونين)، احد اعلام الفوضوية والنهلستية الروسية. ولد في عام ١٨١٤ وتوفي في ١٨٧٦ - المترجم.

على نظام جديد للأشياء باستطاعته إعادة التوازن بين الجنة والجحيم». لقد كانت الفضائح والأعمال التدميرية هي الوجه الآخر للاهتمامات الأخلاقية العميقة التي كان هدفها استعادة نقاء ضائع: كان على الدادائية أن تعيد العافية إلى العقل وليس فحص آثار المرض التخريبية حسب.

كان هذا الموقف الدادائي سائداً لاسيما بين أوساط الرسامين أمثال (رختر) و (جانكو) و (دومان) و (آرب) و (البرتو جياكوميتي) الذين استهوتهم الحرية غير المحدودة التي وفرتها لهم الدادائية وخصوصاً في مجال التجريب. ومع أن الدادائية «حالة فكرية» عاشتها [تلك الشخصيات]، إلا أن الإنكار (negation) المطلق الذي مارسه الكتاب عن طريق الاحتجاج اللفظي كان أسهل من ذلك الإنكار للأشكال البناءة الذي مارسه الرسامون عن طريق الفنون التشكيلية. في صيف عام ١٩١٨ غادر (هيوكو بول) زيورخ إلى (تشرين) واتحد (تزارا) مع (فرانيس بيكابيا) الذي وصل إلى زيورخ توأماً. في ذلك العام أصبح (تزارا) راعي الدادائية، وفي صيف ذلك العام أيضاً وجد الكتاب والرسامون أنفسهم يسرون باتجاهين متعاكسين ففي الوقت الذي كان فيه الكتاب يتجهون صوب العدمية وهم فرحون بمهاجمتهم المقدسات ويشكوكهم الصبائية كان الفنانون جادين في أن يصبحوا مرة ثانية «قوة إيجابية في الحياة». في نيسان ١٩١٩، وبعد تأسيسهم «جمعية الفنانين الثوريين»، نشر الفنانون بياناً تضمن فقرات فيها الكثير من التطلعات المثالية الغامضة والغوغائية الفارغة التي كانت أقرب في روحيتها إلى جناح الحركة التعبيرية المعتدل، التي أصبحت وقتئذٍ حركة ديمقراطية اجتماعية منه إلى الدادائية الفوضوية وقد وردت في ذلك البيان فقرة تقول:

تمثل روح الفن التجريدي توسيعاً كبيراً لشعور الإنسان بالتححرر. نحن نؤمن بفن أخوي: هذه هي رسالة الفن الجديدة في المجتمع. يتطلب الفن الوضوح وعليه أن يؤدي إلى تكوين إنسان جديد.

انتهت الدادائية في زيورخ بظهور هذا النص وبعودة المنفيين إلى ديارهم الأصلية بعد توقيع اتفاقيات السلام.

انتقلت «جرثومة» الدادائية إلى برلين عن طريق (رتشارد هيولسنبك)، ذلك الشاعر الصوتي (Phonetic poet) المعروف باستخدامه الايقاعات الزنجية البدائية «من أجل إشاعة الأدب بين

عامة الناس». كانت مقاومة العاصمة الألمانية قد وهنت بسبب اندحارها في الحرب وبسبب الحرب الأهلية، لذلك أصيبت بعدوى الدادائية بسرعة بعد ان نشر (هيولسنبك) بيانه الدادائي في نيسان ١٩١٨. لقد تأسس في برلين «نادي دادائي» كبير جداً احتشد فيه، جملة من احتشد، (راول هاوسمان) و (جورج كرون) و (جون هارتفيدد) الذين طوروا بجهودهم المشتركة تكنيك التوليف الفوتوغرافي (Photomontage) وجعلوه أداة فاعلة في التدمير. ومن جملة الشخصيات الأخرى التي كانت تتردد الى ذلك النادي الناشر اليساري (فيلاند هيرزفيلد) و (جونز بارد) مؤسس شركة «كرايست المحدودة» الذي اشتهر بعقريته المهووسة في إثارة الفضائح والتي جعلته يهاجم رئيس الدولة ويوزع مجموعة من المنشورات التي نصب فيها نفسه رئيساً للدولة. شن الدادائيون البرلينيون حرباً مستعرة على التعبيريين لتحويل الآخرين الى طبقة متوسطة تحابي الجمهورية وليلهم بتقزز الى الغيبيات الروحانية الرومانسية. وامتاز الدادائيون البرلينيون بافعالهم السياسية العنيفة. كانوا يخوضون المعارك السياسية جنباً الى جنب مع السپارتاكين^(*) والشيوعيين ويصدرون مجلات صغيرة تحمل عناوين مثل «كل انسان هو لعبة كرة القدم Jedermann sein eigener fussball» و «بصراحة دموية Der Bultige Ernst» و «الافلاس Die Pleite» وكانت السلطات تصدر تلك المجلات حال توزيعها متذرة بانها كانت تروج للفحش والفساد. لقد اشبعت الشيوعية رغباتهم الاستفزازية، مع ذلك لم ينضم الى الحزب الشيوعي احد منهم باستثناء (هيرزفيلد). اما الآخرون فقد اعطوا اهمية كبيرة لحريتهم وامعنوا النظر في تفاهة الحاضر اكثر من تأملهم في الاصلاحات المستقبلية، وكانوا على العموم يشككون في كل مشروع يهدف الى تطوير الأتسان. وبعد ان انتهى الدادائيون من القاء سلسلة ناجحة من «المحاضرات» في الاقاليم وفي چيكوسلوفاكيا، وبعد ان انتهوا من اقامة «المعرض الدادائي العالمي» في العاصمة في حزيران ١٩٢٠ تكون الدادائية في برلين قد أفلت. وفي عام ١٩٢٢، وبسبب الخلافات والمنازعات المريعة بين الدادائيين انفسهم، التي كانت تتركز فيما اذا كان عليهم تكريس انفسهم على الفن او على السياسة، تكون الدادائية قد انتهت.

في تلك الفترة اخذت الدادائية بالتلاشي في كولون، على الرغم من محاولات (ماكس

* اعضاء حزب سپارتاكوس الاشتراكي المتطرف الذي تأسس في ألمانيا في عام ١٩١٨ - المترجم

ارنست) و(جونز باركلند) و(هانز ارب) في انعاشها في عامي ١٩١٩ و ١٩٢٠ كان لتلك المجموعة حضور متميز وإن لم يدم ذلك الحضور طويلاً. لقد رفض الدادائيون في كولون التضحية برؤاهم الشعرية على حساب الامور الدعائية. كانوا مصريين، كما كانت حال السرياليين فيما بعد على مزج الفعل الخارجي بالحرية الداخلية. لقد عدوا ذلك المزج شيئاً لا تستغني عنه اية حركة ثورية. كان افضل ما اضافوه الى الدادائية هو ما اسموه بـ «فاتا كاكاس Fatagagas» الذي يعني الفن التلصيفي (Collage) المزيج وهو ينتج جماعياً من دون ذكر اسماء المنتجين، وقد انتجه الثلاثي الكولوني [ماكس ارنست، جونز باركلند وهانز ارب]. لقد اظهرت الدادائية الالمانية قدرة فائقة على الانبعاث في (هانوفر) بفضل شخص واحد فقط هو الرسام - الشاعر (كرت شقترن) الذي كان فناً بكل معنى الكلمة. لم تكن له اية علاقة بالسياسة وكان يمثل جانب الحركة الدادائية الفردي وغريب الاطوار. كتب قصيدة عاطفية في عام ١٩١٩ وكانت المواد التي استخدمها في تلك القصيدة خليطاً في قصاصات الورق ومن العبارات المجلجلة المستخدمة في الاعلانات وفي مقاطع من الاغاني الشعبية والالفاظ الشائعة، كما لصق عليها عدداً لا يحصى من نفايات الشوارع.

ومع ان الحكم على اهمية الدادائية بالاشارة فقط الى انجازاتها الفنية ليس من الصواب في شيء، مع ذلك هناك حقيقة تبدو غير معقولة ظاهرياً وهي ان الاقطار الناطقة باللغة الالمانية وكذلك باريس، تلك المدينة التي سنفرد لدادائيتها حيزاً خاصاً، تجد ان التنكر للفن قد برهن على كونه حافزاً له. لكن ليس من السهولة تشخيص اصول الدادائية عبر نتاجاتها ذلك لان هم الدادائيين كان منصباً على ايجاد مفهوم جديد لكلمة فنان اكثر مما كان منصباً على الا تيان بأسلوب جديد. لم يتردد الدادائيون في الاستعارة من مجموعة كبيرة من البرواد [ومن الحركات الرائدة]: الفن التلصيفي من التكعيبية، طباعة النصوص بصورة بهلوانية و «البهيمية brutism» من المستقبلية، الاستعمال غير المفيد للون من التعبيرية، التكنيكات التلقائية والعفوية من (كاندنسكي) والابتكارات الشعرية من (ابولينين) و(ماكس جاكوب). واخذوا «الشعر الصوتي»، الذي اصبحت له شعبية في اوساط الدادائيين الالمان وافاد منه (تزارا)، من نظريات (مارينيتي) في «الكلمات المحررة» ومن الفنان التعبيري (اوگست سترام). ان ديوان (رتشارد هلو سنبك) الموسوم «صلوات غريبة الاطوار» (١٩١٦)

هو خير ما يعكس هذا الاتجاه في الشعر. كان لهذه «القصائد الصوتية» اهداف مختلف : يبدو ان (هيوبول) اراد ان يكتب بلغة نقية محرة من المعنى الملوث ، وكان (شفتون) في ديوانه الموسوم «السوناتا الرئيسة» (١٩٣٢) مولعاً بتأثيرات الفنون التشكيلية غير المجازية التي يمكن انجازها ما أن ترتب الكلمات على الصفحات . اما القصائد «التلقائية» فكانت تهدف الى خلق «الايهام بان عدة اشياء تحدث في آن واحد» : لقد كانت نتائج يشترك فيها اكثر من شاعر واحد وكان كل شيء فيها يعتمد على طريقة القائها : «يصبح الشاعر، يلعن ، يتنهد ، يتمتم ويغني كما يحلوه» على حد تعبير (ارب) . كانت تلك الفعاليات الشعرية تمثل انحلال الذات وربما العالم عامة بفعل قوى خارجة عن ارادة الانسان ، قوى الصدفة واللاوعي .

لقد كان من المناسب أن تجعل الدادائية «البيانات» الطابع المميز لها ، لاسيما انها حركة ولدت في السنة التي ولد فيها «مؤتمر كينثال» ، وتلاشت في عام ١٩٢٢ الذي تبددت فيه الامال في تفجير ثورة عالمية . لقد كتب كل الدادائيين ، باستثناء القلة من الرسامين ، البيانات وكان (تزارا) بلاريب سيدهم من هذا المجال . توقف (تزارا) أثناء اقامته في رومانيا ، عن الكتابة بذلك الاسلوب المتحلق الذي ميز قصائده المبكرة كما ميز الحركة ما بعد الرمزية .

اخذ يكتب بلغة غير مترابطة وبدائية ومتنكرة لقواعد المنطق والنحو ، وهذا ما نجده في مؤلفيه : «مغامرة السيد فاير اكستينكوشر السماوية الثانية» (١٩١٧) و«التقويم السينمائي للقلب التجريدي» (١٩١٨) . تأثر (تزارا) كثيراً ببيانات المستقبلين التي ضمنوها تصوراتهم لما سيؤول اليه الاسلوب الفني في المستقبل . مع ذلك ، كانت بياناته موجهة الى تدنيس الفن . واستند منهجه الى الفوضى والتناقض ، وهذا ما نجده في مجموعة من اعماله : «البيان الدادائي» (١٩١٨) ، «البيان الدادائي عن الحب من طرف واحد» (١٩٢١) . لقد نجح (تزارا) في استخدام الرسم البياني التعليمي من اجل توضيح عقيدته البعيدة عن العقل والمنطق . كان مؤمناً بان اللغة الاسمي (metalanguage) تحطم «رسالته» . عندما تستخدم في كتابة البيانات والشعر لذلك اصبحت بياناته مجموعة من التصريحات الصاخبة التي لا وجود لاي نوع من الترابط فيها ، انها تصريحات مسهبة لا يخرج منها المرء باية نتيجة . كان هدف

تلك التصريحات لا شيء غير الحشوبل انها تقوم عليه وتستمد وجودها منه . إذا استثنينا (بيكابيا) و (جامب) . كان (تزارا) اكثر رفاقه وعياً ، أن على الدادائية ان تبقى حركة شاردة وغير قابلة للفحص والتمحيص ، وانها تموت متى ما عدت نفسها حركة جادة او ثابتة . استمر هذا المهرج الذي لا يعرف التعب ست سنوات وهو يرمي بحممه الهواء الى ان استنفد طاقته ووجد نفسه عاجزاً عن ابتكار الخدع الجديدة .

وصل (تزارا) الى باريس في كانون الثاني ١٩٢٠ حاملاً معه روحية الدادائية ، وصل كأنه يحمل ميثاقاً مهماً . دشن وصوله ذلك عهداً مثيراً ، وإن كان نهائياً ، للدادائية كان مفعماً بسوء الفهم . لقد استقبلت الدادائية في باريس بالحفاوة والتعاطف من انصارها امثال (اندرية بریتون) و (لويس اراغون) و (فيليب سويو) ، تلك المجموعة التي اشتركت في تحرير المجلة المحدثّة «الادب» . أدى (جاك فاشيه) ، الذي كان صديقاً لـ (بریتون) ، دوراً كبيراً في تهيئة الجمهور الباريسي لتقبل الدادائية خصوصاً بعد ان نشر رسائله التي اسماها «رسائل الحرب» (١٩١٩) . طور (فاشيه) ذلك النوع من الرمزية التي عرف بها (الفرد جاري) وكانت قائمة على التقلب والمزاجية . والاكثر من ذلك أن مزاجه على الغاء جدوائية كل شيء في الحياة ، حتى جهود (بریتون) ورفاقه الادبية المبكرة . لقد رفض الاعتراف بوجود الحرب ، ولذلك هرب الى «ذاته» بالطريقة نفسها التي هرب فيها الدادائيون الالمان الى زيورخ . توفي (فوشيه) في ظروف غامضة في عام ١٩١٩ . اعلنت جماعة مجلة «ادب» «سرياليتها» في عام ١٩٢٤ ، وقد فهمت تلك المجموعة الدادائية على انها ظاهرة ستجبر الجمهور عامة على ان يقاسي من الصدمات التي سببتها «امزجة» (فاشيه) . عدت تلك الصدمات عملية كوي (Cauterizing Operation) ستساعد الدادائيين على استئصال كل ما هو فاسد وعلى العمل من جديد . استخدم الدادائيون ، بمساعدة مجموعة من المتحمسين ، كل الوسائل الممكنة والمتاحة في باريس وقتئذٍ ليعلنوا سيطرة السفساف والترهات . لقد ظهرت مجموعة كبيرة من المجلات . وبغض النظر عن مجلة (ادب) التي كرسَتْ نفسها كلياً على الدادائية في عام ١٩٢٠ فقد ظهرت اعداداً من مجلة (391) التي كان يحررها (بيكابيا) ، وظهرت كذلك مجلة (الدادائية) التي كان يحررها (تزارا) . كانت هناك ايضاً مجلة (بروفيرب) لصاحبها (بول ايلوار) وكذلك المجلة الجديدة التي اصدرها (بيكابيا) باسم

(كانيال) وحاولت عبثاً إعادة النظام الى المشهد الدادائي في باريس . وظهرت ايضاً مجلات اخرى لم تعمّر طويلاً امثال مجلة (پروجيكتس) لصاحبها (سليني ارنولد) ومجلة (زت) لصاحبها (پول ديرمييه) ومجلة (لكوربارب) لـ (تزارا) . ونشرت كتب كذلك يمكن ادراجها تحت لواء الدادائية امثال «افكار بلا لغة» لبيكاپيا و«ضرورات الحياة ونتائج الاحلام» (١٩٢١) لـ (الوار) و«المستقر عبر المحيط الاطلسي» (١٩٢١) لـ (بنجامين پيرييه) . واثارت الحفلات الساهرة والمحاضرات والصالونات الدادائية غضب الجمهور . كان لتلك الأنشطة والمناسبات اهداف مرسومة ومعينة الا وهي التهجم على الجمهور . كانت تلك الأنشطة تعتمد تكتيك اثاره التوقعات والامال عند الجمهور، ومن ثم اجبارهم على ادراك عدم جدوائية البواعث على تلك الأنشطة وعبثها .

لو كانت الامور تسير سيراً حسناً بالنسبة الى (تزارا) و(بيكاپيا) و(جورج ريمون ديسيه) لما توقفت تلك الأنشطة الثقافية العنيفة . كانت وراء ذلك التوقف عدة اسباب . منها ، ان الدادائيين اخذ بعضهم يتهم ويستهخف ببعض ومنها ايضاً وهذا هو المهم ، ان جماعة مجلة «ادب» اخذت تشعر بضرورة اعادة تقويم الفتوى التي اصدرها (فاشيه) في «عدم جدوائية اي شيء» . في ربيع عام ١٩١٩ ، اي قبل بضعة شهور من وصول الدادائية الى باريس ، أجرى (بريتون) و(سويو) سلسلة من التجارب التي اعتمدت اسلوب التحليل النفسي في الكتابة التلقائية (automatic writing) . لقد اكتشفا أنهما اذا ما حولا نفسيهما الى «آلات» تسجل همسات اللاوعي سيكونان قادرين على فك اسر اللغة التي لم تكن في يوم من الايام تافهة ومستبدة ، بل كانت تشع بالصور الشعرية المشرقة . في الفترة التي تجمع فيها (بريتون) و(سويو) حول الدادائية أخذاً ، تدريجياً باستنباط دروس من هذه النصوص التي طبعت في عام ١٩٢٠ بعنوان «حقول مغناطيسية» ، دروس لم يفكر فيها من مارس الكتابة التلقائية في زيورخ امثال (بول) و(هولسنبك) و(آرب) . لقد ادركا ، قبل كل شيء التشابه بين صورهم الشعرية التلقائية والصور الشعرية التي استخدمها (رامبو) وبعض الصور التي استخدمها (لوتريمو) في ديوانه الموسوم «اغاني مالدر» . كان الاعجاب بهذين الشاعرين وراء الترابط الصميمي بين (بريتون) و(سويو) و(أرغون) ، وقد استمر وجود ذلك

الترابط عند السرياليين في المستقبل . وادركا ثانياً ، أن الكلمات في حديث اللاوعي « لا تشيخ » ولا تمارس دور البوليس الفكري وانها تساعد على التعبير عن الافكار النشيطة والجديدة . كان ذلك يعني أنهما أعطيا اللغة ثقة مطلقة وانهما اكتشفا سبباً جديداً للكتابة ، على الرغم من ان مردود تلك الكتابات كان ابعد ما يكون مما عد فناً . لقد كشفت الكتابة التلقائية أن جريان العقل الباطن كان ذا طبيعة لغوية . فاذا كانت اللغة ، في احد جوانبها مؤسسة اجتماعية غريبة وفاسدة فساد المجتمع نفسه فانها ، في جانب اخر ، كانت ظاهرة طبيعية معبرة عن الوجود كله . لم تكن الصور المجسدة صوراً مصطنعة بل جزء من الواقع نفسه ، جزء من « التاريخ الطبيعي » كما يقول (رينيه كريفل) . لما كانت البواعث الحقيقية للافكار الواعية بيد الشاعر انضم الشعر الى قافلة العلوم باتجاه فهم الانسان ، كما عبر عن ذلك (بريتون) في كتابه « البيان السريالي » (١٩٢٤) . لقد اصبح الشعر مرة أخرى كما اراد له (رامبو) ان يكون : مغامرة من اجل المعرفة . وفي الوقت نفسه ، طالب (لاتريمو) بان يكون الشعر مشاعاً لكل الناس وان لا يكون مقتصرأ على القلة مادامت الكتابة التلقائية تنادي بان كل الناس قادرون على امتلاك « الالهام » متى ما كسروا قيود العادات وكل ما هو عقلاني ضيق .

- ٣ -

لم تكن السريالية « جناح الدادائية الفرنسي » ولم تكن ببساطة تعني الدادائية بعد ان « غيرت اسمها وازافت اهدافاً جديدة الى اهدافها » كما ادعى المؤرخان (ميشيل سانوي) و (هربرت كيرشمان) . وان السريالية لم تكن الحركة الدادائية بعد ان تطورت الى حركة بناءة ، كما وصفها الرسامون في زيورخ . كان للدادائية تراث تمتد جذوره في اعماق الرومانسية . كانت الدادائية الباريسية تطعماً غير ناجح في شجرة الدادائية التي كانت تنمو نمواً صحيحاً في موطنها الاصلي .

لا شك في انها ساعدت السرياليين حديثي العهد على التخلص مما كان يكبح حرية التعبير عندهم وساعدتهم على احتراف فن اثاره الفضائح ، وباستثناء هذا كانت الحالة الفكرية للسرياليين بعيدة كل البعد عن الدادائية . فاذا عاشت السريالية والدادائية تجربة

معينة واحدة تكون الدروس التي تستنبطهما الحركتان من تلك التجربة مختلفة . كانت دادائية (تزارا) تهتم بالمحاكاة الهزلية (Parody) والتهكم ، بينما اهتم السرياليون باللحظات الثرية التي يوفرها الوجود . كانت الدادائية تهتم بالمواضيع الداعرة (Scatological) ، بينما كانت السريالية تعلي من شأن الحب والجنس . بعد انضمام (رينيه كريفل) و(روبرت دينو) و(بول ايلوار) الى جماعة مجلة «ادب» اخذت تلك الجماعة تطور مناهجها من اجل تعميق رؤاها وسبر غور خفايا العقل . فقد اعتمدت التثويم المغناطيسي وتحليل الاحلام اللذين لم تتطرق اليهما دادائية (بيكابيا) و(تزارا) . لقد رفض (تزارا) الفرويدية وعدها «مرضاً خطيراً» (بينما عدها بريتون وعياً ثورياً للذات) .

وعلى الرغم من اقتناع (تزارا) و(بريتون) بـ «جذب الواقع» وبفاهة العالم كان السرياليون يؤكدون مسؤولية الانسان تجاه المعاني التي تتضمنها الاشياء وكانوا يؤكدون ايضاً أن كل انتقاص من قيمة المادة هو اعلاء لشأن الخيال . ففي الوقت الذي يرفض فيه السرياليون ، بالقوة نفسها التي يرفض بها الدادائيون ، كل التصنيفات الثابتة والعقائد (مثل العقائد الثورية والامور العقلانية التي تضعف الانسان وتضيع عليه الخيارات المتاحة) هم في الوقت نفسه واثقون من قدرة العقل على امداد نفسه باسباب الحياة امام حالة اللاتكون (Chaos) . يعتقد السرياليون كلما زادت قوى التحول سيكون هناك احتمال كبير في انتصار الرغبات .

يرى السرياليون ان العالم سيتوقف عن كونه خليطاً من شظايا لا يربطها رابط وتجعل الانسان يشعر بالغربة والضياع اذا ما طورت ملكة العقل في الترابط . وهذا يعني استعادة استغلالنا القوى التي كنا نملكها في الماضي قبل ان تضعفها الحضارة المادية : تلك القوى التي لا يملكها الان سوى الاطفال والشعوب البدائية والمجانين . فبدلاً من التحليل المنطقي الذي برهن على عدم فاعليته يقترح السرياليون اللجوء الى التفكير القياسي او التشابهي (analogical thinking) الذي يسمح باعادة تصنيف التجربة بطريقة حدسية وعاطفية . يدعي السرياليون ان للقياس الشعري (Poetic analogy) القدرة على كشف مبدأ ترابط العقل الانساني بالكون الخارجي ، وهذا يقود الانسان الى تغيير رأيه في مكانه في العالم . ان الصورة الشعرية او التشكيلية ، بخاصة عندما توحد بين اثنين من العناصر التي يعدها العقل

عناصر بعيدة كل البعد عن بعضها بعضاً، غالباً ما تولد اشراقاً خفياً وملائماً لا مفر منه او، كما يقول (اندرية بریتون) في كتابه الموسوم «الوانى المتحاورة Communicating Vessels» (١٩٣٢):

ان الروح متأهبة تأهباً عجيباً لاقتناص العلاقة الموجودة بين شيئين اختيرا مصادفة. يعرف الشعراء أنهم قادرون دائماً على القول، من دون أيما خوف، أن الشيئين متشابهان: ان طبقات الشعراء تعتمد كلياً على مقدار الحرية التي يظهرونها بهذا الخصوص.

من الواضح ان الرسامين السرياليين مثل (ماكري) و(دالي) و(ماكس ارنست) و(هانز بيلمر) يقفون هذا الموقف نفسه وتفسر هذا الموقف وفرة الصور في الشعر السريالي، صور مثل «قلعتي المشتعلة العالية المنقوعة بالنبذ الرايني» (پريه)، «اراضي المطر التي تكشفها اللالىء» (بريتون)، «الارض زرقاء كالتفاحة» (الوار). اننا نشعر، عند قراءة شعر (تزارا) الدادائي، بان الصور المولدة حديثاً تموت بتكرار، ونشعر بان شعره خالٍ من الغنائية او المبالغة في العاطفة. اننا لا نجد في كثير من الشعر الدادائي سوى الفوضى. وخلافاً لذلك نجد للشعر السريالي «هدفاً معيناً». انه، كما يذكر (جوليان كراك)، دعوة الى الشعر. وعلى الرغم من انه لم يكن هناك مسوغ او مبرر لظهور السريالية، الا انها كانت احدى الوسائل التي قادت الناس الى المعرفة التي كانت خفية وقتئذ.

يعرف السرياليون جيداً أنهم عندما يقترحون لغة جديدة يقترحون تغيير حياة الناس ويقترحون ايضاً مجتمعاً ثورياً بديلاً في المجتمع الموجود فعلاً. لم يكن فنههم فن تسلية ومتعة، بل هو تحد للوضع القائم. كتب الشاعر المكسيكي السريالي (اوكتافيو باز): «لا تعترم السريالية صياغة القصائد بقدر ما تعترم تحويل الناس الى قصائد حية». ان مقياس الجودة الفنية عند السرياليين هو مدى قابلية العمل الفني على اثارة الاحاسيس المؤدية الى تغيير المتلقي تغييراً حقيقياً وعلى خلق استجابة عاطفية عنده شبيهة في نوعها بتلك التي نعيشها عندما ننظر الى امرأة نحبها. يكون فنههم احياناً غامضاً لانهم يرفضون التضحية بالحقيقة من اجل الرؤية الداخلية، بـ «النموذج الداخلي» كما اسماه (بريتون) في «السريالية والرسم» (١٩٢٨)، او من اجل الاتصال المباشر. ان هذا الاتصال، المباشر هو

عملية مضللة لأنها ترتبط بالواقع الطارئ الخارجي المرفوض. يعتقد السرياليون بان «المادة تتبع المعلومات»، اي ان للكلمات، عندما تجرد من الشوائب المشوهة، القدرة على التأثير في العالم وهي، مثل التعويذات السحرية، وسيلة لتحقيق الرغبات. اذن في نهاية المطاف ستقرأ وستفهم كلمات الشاعر ورموز الفنان الجديدة. ان العلاقة الحميمة التي يؤكدوها السرياليون بين اساليب اللغة والقيم الاجتماعية، بين قدراتنا على النطق وبراعة الكون، تعني أن على الفنان ان يتحمل عبئاً ثقيلاً من المسؤولية الاخلاقية، لا بل حتى السياسية. تبدو الحركة السريالية حركة جادة حد الانتحار والجنون على خلاف الحركة الدادائية اللعوب وغير المكترثة، لان السرياليين لم يكونوا راضين عن تفاهة الحياة وظلمها.

لقد سببت القضايا الاخلاقية انشقاقاً علنياً بين السرياليين التزاريين^(*) والسرياليين الاوائل من اتباع (بريتون): في مايس ١٩٢١ اقام السرياليون الاوائل محاكمة ساخرة للكاتب الوطني (موريس باريه) حيث اتهموه بارتكاب «جرائم ضد امن العقل». حاول (تزارا) و (بيكابيا) تحويل تلك المحاكمة الى مسرحية ساخرة هابطة (Farce). ومنذ ذلك الحين، ظلت السريالية لا تناوىء كل ما يفسد حياة الانسان الداخلية اويكبت خياله بحجة تأمين «السلام والسكينة» واحترام القانون والنظام وجعل الماكنة الاجتماعية تسير بهدوء. لقد آمن السرياليون بان للانسانية، متى ما تحررت، امكانية هائلة، ولذلك صارعوا كل القوى التي تشجع نكران الذات الزهدي. فقد صارعوا رجال الدين الذين تأخذهم في الحق لومة لائم وصارعوا المؤسسة العائلية التي يصلب فيها الحب، كما صارعوا العمل مدة ثماني ساعات في اليوم وصيغة الوجود اللانساني الصارم. كانت عناوين مجلاتهم تلخص اتجاهاتهم مثل «الثورة السريالية» (١٩٢٤ - ١٩٢٥)، «السريالية في خدمة الثورة» (١٩٣٠ - ١٩٣٣)، «النقض» (١٩٦١ - ١٩٦٥). اذا تصفحنا بعض الاعمال التي كتبها نفر من السرياليين نجد فيها عبارات ثورية متصلبة وعنيدة لا مثيل لها، اعمال مثل «اعتراف ازدرائي» لبريتون (١٩٢٣)، «بحث في الاسلوب» لأرغون (١٩٢٨)، «نقد الشعر» لالوار (١٩٣١)، «لن اتحملة» لپريه (١٩٣٦). ونجد مثل هذه العبارات حتى في بعض الافلام مثل فلم «العصر

* نسبة الى (تزارا) - المترجم

الذهبي» الذي اخرجته (بونيل) في عام ١٩٣٠ ، لنكتفي بهذه الحفنة من الاعمال التي اخترناها عشوائياً .

شهد عام ١٩٢٤ معركة شنها (بريتون) واصدقاؤه على منافسيهم من اجل اصفاء الشرعية على مصطلح (ابولينيس) «السريالي»^(*) الذي استعملوه في وصف مجموعة الأنشطة التي كانوا يمارسونها تحت غطاء الدادائية منذ عام ١٩١٩ .

منذ ذلك العام وما تلاه اصبح واضحاً أن السريالية اخذت تطالب المشاركين فيها انتماء كاملاً . فقد اصبحت تجربة جماعية ذات اسلوب حياتي كامل : حضور الاجتماعات اليومية ، كتابة الكراسات الجماعية ، التظاهر في المسارح التي تعرض انتاجات رجعية ، القيام بكل الالعاب التي تثير الخيال ، المشاركة في أنشطة النقابات المهنية في العاصمة . وتزيت الجماعة السريالية بازياء مختلفة كثيرة ، فتارة تظهر كمجموعة من السحرة وتارة كعصابة من قطاع الطرق وتظهر احياناً كطائفة من المهرطقين و احياناً كاعضاء في خلية ثورية انها حركة سرية هدفها تقويض الوضع الراهن وهي في الوقت نفسه ، حركة انطوائية هدفها تنظيم الحياة حسب منطق الرغبة . من الغريب ان نجد ان الحركة حافظت على نوع من التوازن بين الرفض والقبول على الرغم من التقلبات والتغيرات التي شهدتها . لذلك كان بمستطاع اعضاء الحركة النشيطين ان يجتمعوا في اي مقهى من غير ان يحدث ذلك الاجتماع ازعاجاً او استفزازاً لاحد ، لقد تداخلت الاجيال في هذه الحركة ، مع ذلك نستطيع ان نميز اجيالاً معينة من السرياليين : لقد انضم بسرعة الى السرياليين الاوائل (انطوان آرتو) و (اندريه ماسن) و (چون ميرو) و (يفس تانكي) و (ريمون كينوا) و (بيير نافييل) و (جاك بارون) و (روجيه فتراك) و (مايكل ليري) و (جوبوسكيه) و (جورج لامبور) و (رينيه كريفل) . شهد العام ١٩٢٩ غياب (ديسنو) و (سويو) و (ارتو) و (فتراك) و (بريقييه) و (نافييل) . لقد سد ذلك الفراغ وصول (رينيه جار) و (ترستان تزارا) و (سلفادور دالي) و (البرتو جياكومتي) و (لويس بونويل) . استمرت الامور تسير على هذا المنوال منذ ذلك الحين حتى الوقت الحاضر .

* * كان (ابولينير) اول من استعمل مصطلح «السريالية» في عام ١٩١٧ . ينظر : پيترو لندا مري ، معجم الفنون والفنانين ، (لندن ١٩٧٥) ، ص ٤١٣ .

ومع ان باب المغامرة السريالية ظل مفتوحاً امام الجميع ولم يكن مقتصرأ على الكتاب والفنانين حسب، الا ان الشخصية المتحررة للحركة لابد من ان يواكبها وعي مفاده ان للسريالية مطلبها الخاص : درجة عالية من الانضباط الذاتي للفرد لكي يحصن نفسه من المغريات . يعتقد السرياليون ، كما كانت حال المشتغلين بالكيمايا القديمة (alchemists) ، بانه لا يمكن للتحف الفنية او الادبية الكبيرة ان تحقق اي قدر من النجاح اذا لم يمتلك مبدعوها النقاء والطهارة الشخصية . كانت هناك رغبة في الانتماء الى الحركة في الفترة الواقعة بين الحربين ، وقد عززت تلك الرغبة بسبب الاتجاهات السياسية التي اتخذها البرنامج السريالي من اجل ترجمة الخيال الى واقع ملموس وكذلك بسبب تودد السرياليين العنيد والثابت الى الحزب الشيوعي الفرنسي . لقد بذلوا جهوداً جبارة من اجل توسيع مجال تطبيق الديالكتيك الماركسي ليتجاوز فائض القيمة (Surplus Value) وما يتضمنه من تناقض الوجود الذاتي كالا حلام والحياة الواعية وكذلك مبدأ اللذة ومبدأ الواقع . لقد رفضوا ان يبتزوا بالتهديد عندما امرهم الشيوعيون ان يخيروا انفسهم خياراً محدداً بين السياسة والشعر . كانوا يصرون دائماً على ان ليس هناك من «هرمية في الشر» وبان كل فعل يهدف الى تحويل الوضع الاجتماعي للانسان لابد من ان يصاحبه تفسير واصلاح للوضع الداخلي للانسان .

كانت الدادائية حركة اصبحت فيها كل الدادائيين زعماء وعلى خلاف ذلك نجد ان سلطنة اندريه بريتون اصبحت مهيمنة على السريالية . فقد ظل (بريتون) حتى وفاته في عام ١٩٦٦ يؤدي عدة ادوار بالتناوب : الحكم ، المنظر ، الاب المبجل ، الضمير ، النبي ، الإنمّوذج ، وعندما تستدعي الحاجة يكون مثلاً لسوء الحكم . تساعد كل هذه العوامل على تفسير تماسك الحركة السريالية وترباطها على الرغم من النزعة اللاعقلانية لفد لكاتها وفرضياتها . وتساعد هذه العوامل ايضاً على تفسير الكيفية التي اصبحت فيها السريالية حركة عالمية . فقد نجحت الحركة في بلجيكا في العشرينات . ونجحت بعدئذ في العقد اللاحق في جيكونسلوفاكيا ويوغسلافيا وهولندا واسكندنافيا وبريطانيا واليابان وجزر الكناري ، ومن الناحية العملية في كل انحاء قارة اميركا الجنوبية .

اذا كان الانتماء والانضباط الذاتي العالي قد ضمنا للسريالية مثل هذا التاريخ الطويل

والعاصف فانهما لم يحكما على الحركة بالرتابة والتحجر العاطفي او الفكري السريع . ان الاعمال المتنوعة والكثيرة التي انتجتها السريالية والتطور المطرد لفرضياتها الاصلية ، كل ذلك يشهد على قابليتها على التجدد الذاتي . لقد التجأ السرياليون الى الفن لانه يبقى الوسيلة الافضل لتسجيل الحياة الداخلية ولاضفاء الواقعية على الامور الذاتية المتخيلة ، ويبقى وكذلك الوسيلة الافضل لتسليط الضوء على الرغبات . مع ذلك يبقى العمل الفني عند السرياليين وسيلة اكثر مما هو غاية لنشاطهم . لذلك فمن العبث التفتيش عن اسلوب اوتكنيك موحد للاعمال التي ابدعها السرياليون . يرى (ماكس ارنست) أن الذي يجعل اللوحة سريالية شيء «غير قابل للرسم» في حد ذاته : وهذا الشيء هو اندفاع الفنان نحو التحرر الروحي . يوصي الشاعر والفنان التلصقي البلجيكي (ي . ل . ت . ميسنر) بان الاعمال السريالية يجب ان تقرأ كما تقرأ الاشارات المرسومة على حافة البوصلة ، فهي وسائل الى ما يريد السريالي قوله أو أدلة عليه . لقد عبر السرياليون عن مشاعرهم عن طريق كل الفنون ماعدا الموسيقى او الباليه ولم تعترف السريالية باستقلالية الفنون عن بعضها خلافاً للدادائية . ومارس اكثر النحاتين والرسامين السرياليين الكتابة ، كما مارس الشعراء كتابة القصائد التلصقية على الرغم من انهم لم يمسكوا الفرشاة بأيديهم في يوم من الايام . لم يكن السرياليون رواداً في حقل استعمال الاشكال المهجنة مثل مزج الحادثة بالاشياء ذات المضامين الرمزية حسب بل ابتكروا ايضاً الكثير من الوسائل التقنية من اجل اثاره الالهام ، كاسلوب الحك (rubbing) لارنست والصور الضبابية لپالين واسلوب نقل الصور من الورق الى الزجاج والخشب (decalcomania) لدومين . . . الخ . فبعد ان اخذ السرياليون بالتركيز في الكتابة الذاتية والاحلام توصلوا الى مجالات يكون فيها الخيال معطاء كالعلوم : النشاط الجنسي (الذي ظل مستحوذاً على العديد من المقالات السريالية منذ عام ١٩٢٨ الى الوقت الحاضر) ، الاستبصار (Clairvoyance) كما نجد ذلك في «رسالة الى المستبصرين» لبريتون ، لغة الامراض القلبية (في «مفهوم الطهارة» (١٩٣٠) لبريتون والوار) ، والسحر (في «فن السحر» (١٩٥٧) لبريتون وجيرالد ليكران) .

كان هدف الفن السريالي الثابت وما يزال تبيان مدى قدرة الخيال على النفوذ في اعماق العالم . ان الشعراء والرسامين على حد سواء يسعون جاهدين ، الى توضيح ان الاشياء

المتخيلة تكذب وتناقض نفسها عندما تكون واقعية بعناد. لقد اختار السرياليون تكريس انفسهم على العوالم المليئة بالدهشة غير المتناهية اذا اخذنا بعض الرسامين، امثال (دالي) و(تسائي) و(ارنست) و(بيلمر) على سبيل المثال، نجدهم يصورون عالم الاحلام وهم مقتنعون بصورة تتسم بالهلوسة باننا مجبرون على قبول لوحاتهم كاجزاء اساسية من الواقع. اما الآخرون، امثال (ماسن) او (ميرو)، فانهم يظهرون للعيان السريان الداخلي لفعل الرسم ويتبعون السجل الزلزالي لهزات الدماغ العميقة. كان الكاتب (روبرت ديسنو) سيد عالم الاحلام. لقد استخدم طريقة (روس سيلافي) في صياغة الجمل التي تعطي معنيين في آن واحد. لقد استعرض (اراغون) مشهد مدينة باريس المعاصرة واكتشف الجمال الخفي الكامن تحت سطح الاشياء المبتذلة. ففي «فلاح باريس» (١٩٢٦) يبين (اراغون) كيف ان لقاءات الناس العابرة في الشوارع تثير الارتعاشة نفسها التي تحدثها الصور الشعرية في «نادجة» (١٩٢٨) و«الحب الجنوني» (١٩٣٧) استنتج (بريتون) من تجاربه الشخصية ان هناك تبادلات دقيقة تحدث بين القدرية الخارجية او الصوفية وأعمال العقل الداخلية. لقد تعمد الدادائيون لفت النظر الى ضعف الروح امام غزو اللاتكون والتشويش الكامل. اما (بريتون) فكان، على خلاف الدادائيين، يعتقد بان الظروف الخارجية غالباً ما تتجاوب مع الرغبات والمطالب الصامتة للروح الانسانية وهكذا تحول (بريتون) من الايمان بفكرة الصدفة (Le hasard) الى فكرة الصدفة الموضوعية (Le hasard Objectif). يمجّد كل السرياليين الحب ويعلون من شأنه كفعل سريالي نموذجي وذلك لانه يحقق التحام «الذات» المستحيل ظاهرياً، بـ «الآخر»، ولانه يتحدى على الدوام المعادلة التي تنكر الحياة، المعادلة بين المفيد والجيد، وكذلك لانه التجلي الاسمي لمبدأ اللذة. كان (بول ايلوار) شاعر الحب بلا منازع. في اكثر قصائده، في «حب: شعر» (١٩٢٩) و«الوردة العامة» (١٩٣٤) و«عيون خصبة» (١٩٣٦) على سبيل المثال، يمجّد (ايلوار) الحب بسبب النقاء البسيط الذي يمتلكه والذي يضيفي التقديس على النشاط الجنسي. وعلى الرغم من مظهر اعمالهم الفوضوي والمثير للاشمئزاز يطلب السرياليون من الانسان سيطرة اكبر على قدره. انهم يفتشون عن مبدأ اعلى من النظام يقع خلف لا نظام التجربة. انهم لا يقتنعون بالثقة باللاتكون فقط، انهم يتوقعون عقلانية اكثر غنى وتفتحاً تظهر فن

مواجهة العقل بضده . انهم ليسوا غامضين او مبهمين : انهم يضعون المطلق في الانسان نفسه ويعدون ما فوق الواقع (Surreal) موجوداً اساساً في ما وراء (beyond) . انهم يدركون ان من الضروري معالجة حاجات الانسان المادية والروحية . انهم لا يحلمون باضفاء الصفات البشرية على الاشياء (anthropomorphic) وانما يتطلعون الى ذلك اليوم الذي ستكون فيه «الطبيعة الانسانية والانسان الطبيعي يتحاوران معاً بوضوح كبير ومن دون اي عائق» . ان مبدأهم بطبيعة الحال ، طوبائي وان تحقيقه لا يزال بعيداً بعد تحقيق مملكة القديسين . لكن تبقى الحياة السريالية وتبقى الاعمال السريالية شواهد على طموح معاصر مثير واساسي ان مشاعر السرياليين مرتبطة بالمكان والزمان الحاضرين . فالسرياليون لم يزعموا ، على الاقل ، أنهم كانوا من بين اول من اثار التساؤلات عن قابلية الفن على النمو والتطور في الوقت الحاضر . إنهم ، على خلاف ذلك ، ساندوا الفكرة الثورية القائلة ان الفنان هو كل انسان وان كل انسان هو رجل كامل (Un homme Complet) . يبقى هناك سؤال نقبسه من احد عناوين كتاب «امرأة بمائة رأس» (١٩٢٩) لماكس ارنست هو: هل ان فكرة «الرجل الكامل» «جريمة معجزة» في رأي المجتمع الذي نعيش فيه؟

تصميم الغلاف : عبدالكريم سعدون

الطبعة العربية

دار المأمون للترجمة والنشر

رقم الايداع في المكتبة الوطنية (١٣٥) ببغداد لسنة ١٩٨٧

طبع بمطابع دار الحرية للطباعة

الحدّاة

لم يكن القرن العشرون إلا امتداداً للظروف الاجتماعية والثقافية التي سادت أوربا وأمريكا في أواخر القرن التاسع عشر. على أن ما يميز هذا القرن عن سابقه هو ظهور الدراسات الفلسفية والنفسية لنيتشيه وفرويد وتأثر كتاب العصر بها. وكان الأدب حقاً مرآة صادقة عكست روح العصر وتعيّقاته وتآزمه وشكوكه، وكان فتحاً جديداً أيضاً لنهضة فكرية عاش فيها كتاب كبار من أمثال أبولينير وپريخت وجويس وكافكا وسترايندبرغ وييتس.

والكتاب الذي بين يديك - عزيزي القارئ - إنما يتناول موضوع الحدّاة من حيث نشأتها ومؤازروها والمؤثرات الاجتماعية التي مهدت السبيل لظهورها. وهو محاولة متواضعة سعی إليها المحرران سعياً حثيثاً لفك مغاليق هذا الأدب الذي استعصى فهمه على كثير من الناس لسرعة تغيره وتلونه بألوان شتى.

السعر: دينار واحد

دار المأمون للترجمة والنشر

طبع بمطابع دار الحرية للطباعة

Bibliotheca Alexandrina



0339484